

# RUP

# REVISTA URUGUAYA DE PSICOANÁLISIS

MONTEVIDEO, URUGUAY, DICIEMBRE DE 2022



# 135

# Creatividad

APU

Asociación Psicoanalítica  
del Uruguay

IUPP

Instituto Universitario  
de Postgrado en Psicoanálisis



# RUP

REVISTA URUGUAYA DE PSICOANÁLISIS

135

APΨ

Asociación Psicoanalítica  
del Uruguay

IΨPP

Instituto Universitario  
de Postgrado en Psicoanálisis

# REVISTA URUGUAYA DE PSICOANÁLISIS

Editada desde 1956

Publicación oficial de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU), integrante de la Asociación Psicoanalítica Internacional (API) y de la Federación Psicoanalítica de América Latina (FEPAL)

© DICIEMBRE DE 2022, APU

## Redacción y Administración

APU: Asociación Psicoanalítica del Uruguay  
Canelones 1571  
Casilla de correo 813  
CP 11200 / Mvd-Uy  
Telefax: 2410 7418  
e-mail: revistauruguayapsi@gmail.com  
www.apuguay.org

Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no comprometen necesariamente la opinión de la revista.

## Directora de Publicaciones

VIVIAN RIMANO

## Secretaría de Redacción

GABRIELA LEVY

## Comité de Redacción

VERÓNICA CORREA

CRISTINA GIBERT

DINA GONNET

GABRIELA LEVY

MARIANA MANTIÑÁN

INGRID SCHWARZ

SOLEDAD SILVA

DIEGO SPEYER

## Colaboradora:

PATRICIA FRANCIA

## Comisión de Indización

MARTA DÍAZ

PATRICIA FRANCIA

SILVINA GÓMEZ PLATERO

STELLA PÉREZ

ROSA PICCARDO

AURORA POLTO

## Corrección

LAURA ROBASTO

## Revisión final

ELENA ERRANDONEA

## Traducciones

GABRIELA LEVY

PEDRO MORENO

## Ilustración de portada

ÓSCAR LARROCA

## Maqueta, diseño y armado

JOSÉ DE LOS SANTOS  
delossantos.ja@gmail.com.uy

## Impreso en Uruguay

por MASTERGRAF S.R.L.

ISSN 0484-8268

Depósito legal 357 193-2018

ISSN 1688-7247 (en línea)

Comisión del Papel, edición amparada en el decreto 218/96

## Comité asesor internacional

BODNER, GUILLERMO (Sociedad Española de Psicoanálisis, España)

BRUCE, JORGE (Universidad Católica de Perú, Perú)

CASSEB, ALCEU (Sociedad Brasileira de Psicoanálisis de San Paulo, Brasil)

CABRAL, ALBERTO (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

DE ROCHA BARROS, ELIAS MALLET (Brasil)

DUARTE, ALDO L. (Sociedad Psicoanalítica de Porto Alegre, Brasil)

FAINSTEIN, ABEL (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

GLOGER, LETICIA (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

HAMRA, MÓNICA (Asociación Psicoanalítica, Argentina)

HORENSTEIN, MARIANO (Asociación Psicoanalítica de Córdoba, Argentina)

IPAR, EZEQUIEL (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

JARAST, GUSTAVO (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

LEMLIJ, MOISES (Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Perú)

LEWCOWICZ, SERGIO (Sociedad Psicoanalítica de Porto Alegre, Brasil)

NEMAS, CLARA (Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, Argentina)

PÉREZ DE PLA, ESPERANZA (México)

PESKIN, LEONARDO (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

ROUSSILLON, R. (Sociedad Psicoanalítica de París, Francia)

SZPILKA, JAIME (Asociación Psicoanalítica de Madrid, España)

UNGAR, VIRGINIA (Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, Argentina)

VINOCUR, SUSANA (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

VORCHHEIMER, MÓNICA (Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, Argentina)

WAJNBACH, SILVIA (Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, Argentina)

WARD DA ROSA, LAURA (Sociedad Brasileira de Psicoanálisis de Porto Alegre, Brasil)

## Grupo de lectores nacionales e internacionales

JULIA ALONSO (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

MARINA ALTMANN (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

JOSÉ ASSANDRI (École Lacanienne de Psychanalyse, Uruguay)

ANA BALKANY HOFFMAN (Sociedad Brasileira de Psicoanálisis de San Pablo, Brasil)

CARLOS BARREDO (Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, Argentina)

RICARDO BERNARDI (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

ALBERTO CABRAL (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

LUIS CAMPALANS (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

JORGE CANTEROS (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

JUAN CARLOS CAPO (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

ELINA CARRIL (Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica, Uruguay)

ALCEU ROBERTO CASSEU (Sociedad Brasileira de Psicoanálisis de San Pablo, Brasil)

ROOSEVELT CASSORLA (Sociedad Brasileira de Psicoanálisis de San Pablo, Brasil)

CLAUDIA CERONI (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

LUIS CORREA (Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica, Uruguay)

VERÓNICA CORREA (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

ANA MARÍA CHABALGOITY (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

EURÍDICE DE MELLO (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

NANCY DELPRÉSTITO (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

ALDO LUIZ DUARTE (Sociedad Psicoanalítica de Porto Alegre, Brasil)

ABEL FAINSTEIN (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

SILVIA FLECHNER (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

GLADYS FRANCO (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

ALEJANDRO GARBARINO (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

CAROLINA GARCÍA (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

CRISTINA GARCÍA LEMA (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

JAVIER GARCÍA (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

SUSANA GARCÍA VAZQUEZ (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

LUIS GRIECO (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

MÓNICA HAMRA (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

GABRIELA HIRSCHL (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

SILVANA HERNÁNDEZ (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

MARIANO HORENSTEIN (Asociación Psicoanalítica de Córdoba, Argentina)

SONIA IHLENFELD (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

MARTA LABRAGA (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

SERGIO LEWKOWICZ (Sociedad Psicoanalítica de Porto Alegre, Brasil)

CRISTINA LÓPEZ (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

AMELIA MAS (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

NATALIA MIRZA (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

ALBERTO MORENO (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

PATRICIA NATALEVICH (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

CLARA NEMAS (Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, Argentina)

ZULI O'NEILL (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

GONZALO PERCOVICH (École Lacanienne de Psychanalyse, Uruguay)

MARTHA PERRONI (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

LEONARDO PESKIN (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

ADRIANA PONZONI (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

RUBÉN QUEPFERT (École Lacanienne de Psychanalyse, Uruguay)

GRISELDA REBELLA (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

ANA MA. RUMI (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

JOSÉ SAHOVALER (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

JANI SANTAMARIA (Asociación Psicoanalítica Mexicana, México)

SILVIA SAPRIZA (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

DAMIÁN SCHROEDER (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

GUSTAVO SOGLIANO (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

DIEGO SPEYER (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

DIANA SZABÓ (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

MARCELO TOYOS (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

CLARA URIARTE (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

NADAL VALLESPIR (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

BERTA VARELA (Psicología Médica, Uruguay)

OLGA VARELA (Asociación Psicoanalítica Mexicana, México)

LAURA VERÍSSIMO (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Uruguay)

MÓNICA VORCHHEIMER (Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, Argentina)

SILVIA WAINBUCH (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

ANALÍA WALD (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)

LAURA WARD DA ROSA (Sociedad Brasileira de Psicoanálisis de Porto Alegre, Brasil)

FELISA WIDDER (Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina)



# Tabla de contenidos

EDITORIAL ..... 11

## TEMÁTICA

Claves y enclaves de la creatividad:  
Entre el deseo y la prohibición, la transgresión .....17

*Alicia Kachinovsky*

Los misterios de la creación: Entre cuerpo y cultura ..... 31

*Gabriela Goldstein*

Creatividad y psicoanálisis:

El vacío, el enigma, el erotismo, la muerte y lo sublime ..... 45

*Javier García Castiñeiras*

«El psicoanálisis le ayudará»:

Un diálogo entre psicoanálisis, sociología y vanguardia ..... 62

*Damián Schroeder e Ignacio Ampudia*

Retornos del paraíso perdido ..... 87

*Ana Lía López Brizolará*

Algunas consideraciones sobre la creatividad y sus enemigos  
en el uso y la elaboración de nuestras teorías psicoanalíticas ..... 99

*Mercedes Puchol Martínez*





El último sueño de Stanley Kubrick .....	110
<i>Gladys Franco</i>	
Notas sobre migración, escritura y transmisión intergeneracional .....	123
<i>Elías Adler</i>	
La salvación del psicoanálisis .....	136
<i>Alicia Killner</i>	
Creatividad: Nuevos y viejos desafíos en el siglo XXI .....	145
<i>Ana M. Chabalgoity y Paulina Costanzo</i>	
De arte y psicoanálisis: A propósito de una exposición.....	160
<i>Patricia Natalevich y Gustavo Sogliano</i>	

#### CONVERSACIONES EN LA REVISTA



Hospedar una idea: Una conversación con Sergio Blanco sobre la creatividad .....	175
<i>Natalia Mirza y Verónica Correa</i>	

#### PLURITEMÁTICA



Formación psicoanalítica con y sin fin: Transmisión, formación y falta .....	193
<i>Bernard Chervet</i>	

## RESEÑAS



Indagación e investigación clínica en psicoanálisis a través de los grupos de trabajo de la Asociación Psicoanalítica Internacional .....	217
<i>Marina Altmann de Litvan</i>	
XI Congreso Internacional de APU «La creatividad, esa humana experiencia: Diálogos del psicoanálisis con otras disciplinas».....	233
<i>Alicia Kachinovsky</i>	
Frente a la adversidad, la vida insiste: Reseña del 34° Congreso de Psicoanálisis de Fepal .....	239
<i>Silvia Gadea</i>	
NORMAS DE PUBLICACIÓN .....	241
TABLE OF CONTENTS.....	242



# Editorial

Miremos nuestra portada..., una escultura hecha por nuestro querido compañero, que ya no está entre nosotros, Carlos Kachinovsky. Además de homenajearlo, fue fuente de inspiración para el tema de nuestro último Congreso, *Creatividad* (agosto de 2022). Retomamos el tema en este número de la revista para interrogarnos sobre este misterioso fenómeno. ¿Qué es lo que explica los actos creativos, ya sea un síntoma, una creación artística, científica, un sueño?

El concepto freudiano de sublimación, en la que la pulsión parcial no reprimida es el origen de la misma, parece no abarcar al acto creativo..., nos deja gusto a poco... Algo enigmático escapa a este concepto. Los diferentes autores tratan de atrapar con su palabra eso que se escurre en ellas.

A. Kachinovsky aborda en su trabajo lo que el proceso creativo requiere, desde el punto de vista psíquico: que algo del orden de la transgresión se ponga en juego, basculando entre lo habilitado y lo reprimido. Tal condición se fundamenta en la necesidad de sortear los costos de una inexcusable *fabricación social del individuo*. Se postulan, asimismo, algunas dimensiones que sostienen el acto creativo, comunes a distintas actividades y dominios humanos, sin desconocer la singularidad de quien lo produce. Se recurre entonces a tres escenarios diversos para ilustrar la hipótesis sustentada. En el primero de ellos, Charles Darwin dará testimonio de la transgresión en el pensamiento científico, mientras que, de la mano de Freud, se mostrará la contracara de dicha transgresión (su carácter riguroso y metódico). En el segundo escenario, una viñeta extraída de la clínica psicoanalítica presenta a un niño de seis años que no se somete a la versión oficial de una leyenda, la interviene reflexivamente, recreando así su funcionamiento psíquico.

Por último, una escena familiar revela la creatividad de una niña de tres años que altera la trama ficcional de una obra de la literatura infantil.

G. Goldstein nos dice que 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». 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 un movimiento imperceptible.

J. García articula recuerdos propios con conceptos en Freud, Klein, Winnicott, Lacan, Pichon-Rivière, tomando ejemplos del arte en Isidore Ducasse, el Conde de Lautreamont; Antonin Artaud y Ruth Kjär.

A través de este recorrido, nos dice que la vivencia de la muerte sería lo fundamental en toda situación de creación; encontrarnos con un hueco, un agujero que, vinculado al deseo, la angustia y la muerte, nos mueve a la creación.

A. López toma las palabras del artista Ernesto Vila, «la obra es lo que sobra, es sobra», lo que enfrenta al espectador con lo que falta, con lo perdido, lo interpela subjetivamente y desencadena asociaciones que llevan a repensar la teoría. Aparece el tema del vacío, la cosa, la falta, la paradoja winnicottiana, lo siniestro. Se relanzan, así, preguntas ante lo enigmático del sujeto en el acto creativo.

M. Puchol aborda la creatividad en la teoría psicoanalítica. Resalta la importancia de mantener un diálogo abierto con las teorías que nos permita realizar una elaboración personal, entendiendo este concepto en su doble vertiente, tanto de transformación como de invención o ideación de algo complejo. Al mismo tiempo, reflexiona sobre los fenómenos que pueden obstaculizar e, incluso, atacar la posibilidad de realizar una elaboración personal y un uso genuinamente creativo de nuestras teorías. Factores que pueden estar relacionados con los funcionamientos fanáticos de la mente, que tienden a la simplificación y al reduccionismo, así como con los aspectos narcisistas que impulsan a la «apariencia de creatividad», conduciendo tanto a la confusión como a la apropiación del pensamiento del otro.

A. Killner también aborda la creatividad en lo que respecta a la teoría. Se pregunta «¿En qué clave leer a Freud cien años más tarde?» para reflexionar sobre la relación que la cultura hace con el Edipo. Advierte que, en tiempos en los que lo políticamente correcto no permite ser interrogado, debe aún salvarse el alma moderna conectada con el héroe trágico. Salvar el alma moderna es retomar una subjetividad que, homogénea con la obra freudiana, nunca se sabe toda.

G. Franco relaciona los efectos del psicoanálisis en el arte, a través de la obra de una novela del escritor Arthur Schnitzler (*Relato soñado*) que motivó al gran director Stanley Kubrick para la realización de su película *Ojos bien cerrados*. Destaca los aspectos coincidentes entre Freud y Schnitzler, que fueron contemporáneos, ambos judíos, ateos, apasionados por la exploración de los aspectos oscuros del ser humano y motivados por el «enigma de los sueños». Stanley Kubrick, admirador de la novela de Schnitzler, soñó durante treinta años con llevar al lenguaje cinematográfico el *Relato soñado*, y en ese proceso fue alcanzado por los efectos que el psicoanálisis marcó en el arte del siglo XX en Occidente.

D. Schroeder e I. Ampudia (historiador) se aproximan al origen y la popularización del psicoanálisis en Argentina, proponiendo un diálogo interdisciplinario entre historia y psicoanálisis en el que, por un lado, exploran los alcances y los límites de los fotomontajes creados por la fotógrafa Greta Stern (técnica de gran potencialidad para la representación del mundo onírico de lectoras que enviaban sus sueños a la revista *Idilio*), jerarquizan el fotomontaje como herramienta comunicativa, y por otro, ponen el foco en el contrapunto entre las interpretaciones de los sueños hechas por la revista y las que nos promueven los fotomontajes de los mismos.

E. Adler nos conmueve con el intento de acercarse, desde una lectura básicamente psicoanalítica, a las interrogantes que se abrieron con el descubrimiento por parte de la familia de Lifka de un cuaderno que permaneció perdido durante décadas. Lifka emigró de Polonia a Uruguay en 1930, y en su viaje escribe notas y textos en dicho cuaderno. El cuaderno y su contenido dan lugar a reflexionar sobre distintas temáticas: la migración, la escritura y la creación en sí mismas, así como la transmisión entre generaciones.

P. Constanzo y A. Chabalgoity plantean los desafíos, en la capacidad creativa, en los sujetos en la actualidad. Las autoras intentan transmitir el

entrelazamiento de lógicas irreductibles entre sí, como lo son la de los cambios socioculturales y las del mundo intrapsíquico e intersubjetivo. Para esta comunicación, dialogan con aportes de autores psicoanalíticos y pensadores de otras disciplinas, como la historia, la filosofía, la antropología, entre otras.

P. Natalevich y G. Sogliano reflexionan a partir del trabajo del escultor en gres Ricardo Nowinski y la fotografía de contrastes lumínicos en blanco y negro de Manuel Gayoso. Los autores generan un diálogo entre ambas formas de expresión artística, por un lado, con el acto de la creación como experiencia singular, colectiva y cultural. Indagan cuál es la relación vivencial subjetiva y que enlaza al creador, la obra, con quien la observa, y desde allí, a la experiencia y suceder transferencial en la función psicoanalítica que, como el arte, da lugar a lo inédito en la sesión.

En la sección de Pluritemática recibimos el trabajo del psicoanalista Bernard Chervet. El autor nos recuerda que hay tendencias inconscientes que tienden a reducir nuestras capacidades psíquicas y nuestra identidad como analistas. Hay que tenerlas en cuenta en la formación para hacerlas objeto de conocimiento y para apelar a la exigencia psíquica de utilizarlas en beneficio de la actividad mental. No hay ningún analista que pueda convertirse en uno y seguir siéndolo, pero no hay ningún analista que solo pueda serlo a través de la institución. Las oscilaciones entre el superyó individual y el superyó cultural, entre las regresiones de las sesiones y las de otras escenas fuera de la sesión, son la base de la posibilidad de ser y convertirse en analista de forma intermitente.

En Conversaciones, N. Mirza y V. Correa dialogan con Sergio Blanco, escritor y actor francouruguayo, acerca del acto creativo, con el sugerente título «Hospedar una idea».

Por último tenemos una reseña de M. Altmann en su trabajo «Indagación e investigación clínica en psicoanálisis a través de los grupos de trabajo de la Asociación Psicoanalítica Internacional», así como la reseña de A. Kachinovsky sobre el XI Congreso Internacional de APU «La creatividad, esa humana experiencia: Diálogos del psicoanálisis con otras disciplinas».

Esperamos que esta publicación sea una experiencia creativa. ♦

VIVIAN RIMANO

*Directora de la Comisión de Publicaciones*



**TEMÁTICA**



# Claves y enclaves de la creatividad: Entre el deseo y la prohibición, la transgresión<sup>1</sup>



ALICIA KACHINOVSKY<sup>2</sup>

DOI: 10.36496/N135.A1

ORCID ID: 0000-0002-1611-6329

RECIBIDO: SETIEMBRE DE 2022 | ACEPTADO: OCTUBRE DE 2022

## RESUMEN

La hipótesis abordada en el presente trabajo sostiene que el proceso creativo requiere, desde el punto de vista psíquico, que algo del orden de la transgresión se ponga en juego, basculando entre lo habilitado y lo reprimido. Tal condición se fundamenta en la necesidad de sortear los costos de una inexcusable fabricación social del individuo. Se postulan asimismo algunas dimensiones que sostienen el acto creativo, comunes a distintas actividades y dominios humanos, sin desconocer la singularidad de quien lo produce.

Se recurre entonces a tres escenarios diversos para ilustrar la hipótesis sustentada. En el primero de ellos, Charles Darwin dará testimonio de la transgresión en el pensamiento científico, mientras que de la mano de Freud se mostrará la contracara de dicha transgresión (su carácter riguroso y metódico). En el

1 Premio Carolina Zamora 2022, otorgado con motivo del «Sexto encuentro de psicoanalistas de lengua castellana», organizado por la Asociación Psicoanalítica de Madrid.

2 Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. [alicia.kachinovsky@gmail.com](mailto:alicia.kachinovsky@gmail.com)

segundo escenario, una viñeta extraída de la clínica psicoanalítica presenta a un niño de seis años que no se somete a la versión oficial de una leyenda, la interviene reflexivamente, recreando así su funcionamiento psíquico. En el tercero, una escena familiar revela la creatividad de una niña de tres años que reversiona (altera) la trama ficcional de una obra de la literatura infantil.

**DESCRIPTORES:** CREATIVIDAD / TRANSGRESIÓN / SUBLIMACIÓN /  
IMAGINACIÓN / PROHIBICIÓN / MATERIAL CLÍNICO / NIÑO

## SUMMARY

The hypothesis put forward by this paper is that the creative process requires, from the psychic perspective, that something akin to transgression is at stake, swinging between what is permitted and what is repressed. Such condition is based on the need to dodge the costs of an inexcusable social construction of the individual. It is also suggested that there are some dimensions which support the creative act, common to different human activities and domains, regardless of the uniqueness of the person who creates.

The paper then resorts to three diverse scenarios to illustrate this hypothesis. The first one, Charles Darwin, as a testimony of transgression in scientific thinking, while, following Freud, the other face of that transgression will be displayed (its rigorous and methodic character). In the second scenario, a clinical psychoanalytic vignette shows a six-year-old boy who does not submit to the official version of a legend, provides a reflexive intervention, thus recreating his psychic functioning. In the third case, a family scene reveals the creativity of a girl of three who gives a different version (alters) the fictional plot of a piece of children's literature.

**KEYWORDS:** CREATIVITY / TRANSGRESSION / SUBLIMATION /  
IMAGINATION / PROHIBITION / CLINICAL MATERIAL / CHILD

El concepto de creatividad se escurre en todo intento por aprehenderlo. Cuando se procura explorarlo, es inevitable incursionar en tres verbos etimológicamente emparentados: *crear*, *criar* y *crecer*. En efecto, el término *creatividad* deriva del latín *creare*, que significa «crear, producir de la nada», «engendrar, procrear» (Corominas, 1961/1997, p. 178). La palabra alude asimismo a una entidad que no habría sido concebida con anterioridad –novedosa, original, inédita– o, en su máxima expresión, a una cuestión que sería simplemente inconcebible: el momento o estado anterior a la vida misma y el estado anterior a la concepción del ser humano. ¡Imposible eludir el tema de los orígenes! Algunos relatos míticos y religiosos podrían haber sido escritos para dar una respuesta capaz de apaciguar la angustia compartida por lo que se presenta como insondable. En el Génesis del Antiguo Testamento, por ejemplo, es Dios quien ha creado el cielo y la Tierra de la nada, trasladándole a la divinidad el problema de su propio origen. De igual modo, el libro sagrado de los mayas, el *Popol Vuj*, relata el origen del mundo y de la civilización. Allí, un solo Dios; aquí, varios dioses modelan al hombre. En ambos, la dialéctica deseo-prohibición participa en la construcción de lo humano desde los orígenes, y en ambos la interdicción recae sobre los límites del saber:

Desde entonces ya solo pudieron ver lo que estaba cerca de ellos y su vista ya no alcanzó a ver lo que estaba distante. Así fue destruida la sabiduría y los conocimientos de los cuatro hombres creados y de toda su descendencia. (Montejo, 1999, p. 63)

Con frecuencia, la ficción literaria, como otras artes, reversiona el mito del génesis. Un libro proscrito hace las veces de fruto prohibido en *El nombre de la rosa* (Eco, 1980/1983). El castigo por transgredir el mandato y leer dicho libro es siempre el mismo: la muerte. Empujados por la tentación del saber vedado, quienes sucumben a la curiosidad mojan sus dedos con saliva para pasar las páginas que han sido impregnadas de veneno. ¡Un castigo ejemplarizante! ¿Por qué recrear esta alegoría? ¿Recordar la advertencia o instar a quebrantarla? Tal vez, como dice Bruner (2003), porque la gran narrativa es subversiva (no pedagógica).

Una segunda pieza se enlaza al concepto de creatividad, en ocasiones homologándose al de imaginación. Resulta preferible afirmar con Ken Robinson (UNOi, 2016) que la creatividad es un proceso que pone la imaginación a trabajar en aras de obtener hallazgos valiosos. Según Castoriadis (1997/1998), la imaginación se presenta como un flujo representativo y es una función que consiste en «hacer surgir una oleada de representaciones» (p. 310). Sin embargo, bajo la premisa de que el individuo es un producto social y así también su pensamiento, la imaginación humana queda sometida a la tiranía intangible de las significaciones instituidas. Las significaciones imaginarias sociales implantan, según el caso, representaciones del mundo que devienen incuestionables, en tanto concitan un consenso social extremadamente amplio o absoluto. En tal situación, algunos hablarán de lo canónico (Bruner, 1991). Otros harán referencia a los *topoi* (recursos argumentativos aparentemente irrefutables, piezas explícitas o implícitas de la argumentación, que condensan aquellos principios compartidos por una comunidad lingüística de donde se extraen los argumentos). Su poder persuasivo deriva de que son presentados como exteriores al locutor y totalmente objetivos (Anscombe, 1995); su naturaleza arbitraria queda así invisibilizada.

El filósofo y psicoanalista greco-francés retoma la fórmula que usara quinientos años antes Teresa de Ávila, designando la imaginación como «la loca de la casa». No destaca el carácter tiránico y enloquecedor asignado por la santa, sino su potencial creativo, crítico y liberador del *statu quo*. Su vocación marginal y amenazadora respecto de una institución social sostenida en creencias arraigadas es correlativa a la fuerza de la censura que recae sobre esta función. Siempre expulsados del paraíso, ese debate interminable entre deseo y prohibición que condiciona la travesía de la hominización impone restricciones a la imaginación y a la creatividad, enlenteciendo y entorpeciendo el flujo de representaciones:

Mediante la fabricación social del individuo, la institución se apodera de la imaginación singular del sujeto, dejándola por regla general manifestarse solo en y a través del sueño, la fantasía, la transgresión y la enfermedad. [...] Esa es la vertiente histórico-social de ese mismo proceso que en psicoanálisis llamamos proceso de represión. (Castoriadis, 1997/1998, p. 309)

El presente trabajo se propone construir puentes entre tres escenarios: científico, infantil y analítico, detectando aquellos rasgos humanos recurrentes que apuntalan el acto creativo, sin desconocer la singularidad de quien lo produce. El énfasis, sin embargo, estará puesto en las condiciones en las que se sortea la censura y se desgarran las clausuras. Según la hipótesis sustentada, el proceso creativo requiere que algo del orden de la transgresión se ponga en juego, basculando entre lo habilitado y lo reprimido. Si la fuerza impulsora proviene de una moción amorosa o agresiva de carácter prohibido, el acto transgresor debe consistir en una actividad socialmente admitida (científica, artística, lúdica, etc.), la sublimación en su máxima expresión.

#### EN EL PECADO LLEVA LA PENITENCIA

Varios filósofos y antropólogos contemporáneos pondrán el acento en la desregulación instintiva que caracteriza la aparición del *Homo sapiens* sobre la Tierra. Morin (1992) realza la erupción de su afectividad y el advenimiento de la desmesura, lo que lo incita a ver al *homo sapiens* como *homo demens*. Castoriadis (1997/1998) subraya la inflación imaginativa en la especie, provocando así una radical ineptitud para la vida. Esta hipertrofia de la imaginación determinaría la afuncionalidad del psiquismo, requiriendo entonces la invención de la sociedad. Si esta invención es condición de existencia, la fabricación social del individuo es apenas una consecuencia no exenta de costes. Producto de ella, el pensamiento del individuo transcurre bajo el signo de la repetición, ya que sus marcos, categorías y contenidos le son impuestos. La sociedad ofrece y satura de sentidos, obturando auténticas prácticas de interpelación. Se reproducen individuos previsibles, que piensan como se les enseñó a pensar. El concepto matemático de clausura es clave en el presente desarrollo teórico: cualquier «pregunta» formulada en determinada sociedad debe ser respondida por medio de significaciones sociales imaginarias de esa misma sociedad. No se puede impugnar lo que ya ha sido pensado ni la validez de las instituciones y significaciones sociales consignadas. En síntesis, aquella imaginación desenfrenada termina, en virtud de su exceso, encorsetada.

La reflexión se postula como alternativa plausible en tanto se la conciba como el esfuerzo deliberado por quebrar la clausura en la que todo sujeto está inevitablemente aprisionado, debido a una condición social humanizante que lo habilita y constriñe. La imaginación juega un rol central en el cuestionamiento de los axiomas de la institución social concomitante con la creación de nuevas formas y figuras de lo pensable sujetas, a su vez, a una vigilancia reflexiva. La verdadera reflexión supone un cuestionamiento a la institución social dada y a las representaciones socialmente instituidas, y ella es posible solo cuando el pensamiento retorna sobre sí mismo y se interroga.

Conviene recordar que toda institución social tiende a su preservación por medio de la reposición de sus integrantes. Por ello las representaciones relativas a la sexualidad son pilares de difícil remoción al poner en cuestión la función reproductiva de la sexualidad. A la sazón puede aseverarse que la reflexión, entendida como el trabajo de la imaginación radical, socava el lazo del pensamiento con la funcionalidad biológica.

A pesar de todos los obstáculos, desde muy diversas perspectivas la naturaleza universal del pensamiento creativo suscita acuerdo, llegando a sostenerse que funciona de modo similar en todas las áreas del conocimiento. Una tataranieta de Charles Darwin, Emma Darwin (2009), inspirada en las investigaciones de Robert y Michèle Root-Bernstein (1997) y en las confesiones de destacados científicos, detecta en ellos experiencias análogas a las del artista (*v. gr.*, la participación de emociones, de imágenes visuales y vivencias corporales, la empatía). Afirma asimismo que el pensamiento creativo es preverbal, lo que podría relacionarse con la ascendencia de los procesos terciarios postulados por Green (1995/1996) cuando se generan frecuentes enlaces y desenlaces a nivel representacional. En tal sentido, en su estudio sobre las características más sobresalientes de los Darwin, Emma menciona la tendencia a la introspección, entre otros factores (*v. gr.*, lo amoroso, la persistencia, el sentido común, el pensamiento analítico).

Gwen Raverat –nieta de Darwin– expone otra interesante anotación sobre la facultad de observar y el largo proceso de *aprender a ver*. Manifiesta que no se trata de ganar experiencia, sino de perderla. Estos microduelos de los que también habla Thomas Ogden (1992) responden al

dolor de aprender como contracara de un supuesto beneficio: producir e incorporar lo novedoso conlleva una renuncia, requiere eliminar las conexiones existentes con ideas ya arraigadas hasta entonces. Por otro lado, según Emma Darwin (2009), Gwen habla de «experiencia» para referirse a las ideas preconcebidas, aquellas que forman parte de los mecanismos de clausura ya aludidos. Por el contrario, ser creativo tiene que ver con postular hipótesis y ponerlas a trabajar, explorar sus potencialidades, pero tolerar la frustración frente a los fallos reiterados, estar dispuesto a abandonar lo que no funciona y a reiniciar el intento (UNOi, 2016). Algo que podría sintetizarse como perseverancia y apertura mental.

#### PASIÓN Y TRANSGRESIÓN EN EL PENSAMIENTO CIENTÍFICO

Se responsabiliza a Charles Darwin de haber ocasionado un sismo epistemológico al introducir los conceptos de probabilidad, azar y singularidad en el discurso científico (Mayr, 1992). En sus escritos autobiográficos (C. Darwin, 1946), el padre del evolucionismo da testimonio de su pasión en reiteradas oportunidades. Vincula esta pasión con lo infantil, circunstancia refrendada por su hijo Francis.

Entre estas confesiones figura su precoz afán coleccionista. Su avidez por acumular semeja el reverso de la situación de pérdida padecida por la temprana muerte de su madre, a sus ocho años, de quien solo guarda escasos recuerdos borrosos. En este contexto, al que se suman otros indicios, toda su obra podría ser vislumbrada como un posible destino de duelo (Kachinovsky, 2012).

Al hablar de la paradójica relación entre pasión y conocimiento, Castoriadis (1997/1998) sostiene que toda empresa intelectual de envergadura requiere la dedicación absoluta y tiránica al objeto en cuestión.

Desde otro ángulo, Stephen Jay Gould (1980/2012) propone su teoría del «camino de en medio» sobre la creatividad, siguiendo los pasos de Darwin y ubicándose en una posición intermedia entre el inductivismo y el eurekaísmo. En un extremo, los inductistas plantean que una teoría consistente solo puede surgir de una firme base de datos y a través de operaciones rutinarias (observación, análisis, clasificación, contrastación). En el otro extremo, los eurekaístas ven la creatividad como algo inefable

y sostienen que los grandes científicos son personas excepcionales que se distinguen por su capacidad para las intuiciones y la síntesis.

En 1834, aún desde Sudamérica, Darwin admitía que sus conclusiones sobre las múltiples evidencias con las que contaba eran poco sensatas. Regresó sin haberse planteado cómo opera la evolución. Vislumbraba la pertinencia de dicha teoría; de hecho, ya su abuelo Erasmus y muchos otros la habían proclamado antes, pero no disponía del mecanismo que la explicara. Reconstruyó la historia evolutiva estando ya de vuelta de su viaje en el *Beagle*. Ello no quita que sus observaciones provocaran en el naturalista inglés la actitud crucial de la duda, condición que Gould define con particular agudeza como la «comadrona de toda creatividad» (p. 186). Y aunque algunos afirmen que la selección natural surgió inductivamente de los datos del *Beagle*, un estudio detallado de los cuadernos de notas de Darwin muestra que, ya en Inglaterra, proponía y ponía a prueba innumerables hipótesis que luego desechaba en busca de su teoría. La lectura de Malthus, a quien el propio C. Darwin (1946) otorga un papel decisivo en su teoría, no fue fortuita. Se basó tanto en los datos de la naturaleza como en lecturas procedentes de los más diversos campos del saber: filosofía, economía, poesía (Schweber, 1977). Gould (1980/2012) concluye que la teoría de la selección natural podría ser concebida como una transferencia creativa de la economía del *laissez-faire* de Adam Smith. Destaca así que un común denominador de la genialidad podría ser la amplitud de intereses y la capacidad para edificar analogías fecundas entre distintos campos del saber.

Una pieza clave no atendida hasta aquí tiene que ver con la transgresión. Charles Darwin (1946) intercala un estilo respetuoso con actitudes de rebeldía y desacato hacia las figuras de autoridad. En el terreno intelectual, declara no haber seguido directivas marcadas por otros o hipótesis seductoras. Sabe del alcance político de sus ideas, al estar cuestionando el creacionismo y socavando con su teoría los cimientos del poder de la iglesia anglicana: «La luz se ha hecho al fin, y ahora estoy casi convencido [...] de que las especies no son inmutables. Tengo la sensación de estar confesando un crimen» (pp. 241-242). No obstante, cuando Darwin destrona la ley de la creación divina, emplaza en su lugar otras leyes, restituyendo el orden de las cosas (otra legalidad, pero legalidad al fin). Al hacerlo, pierde amigos

y maestros. Más aun, renuncia a una creencia, que era parte de sí mismo, por amor a la verdad. ¿Una simiente familiar animó este derrotero? Su abuelo Erasmus publica en 1791 *The botanic garden*, un *bestseller* que fue motivo de disputa por abrazar ideas evolucionistas, defender la Revolución Francesa y la abolición de la esclavitud (E. Darwin, 2009).

Sigmund Freud, no menos subversivo que Darwin, lo menciona en veinte oportunidades. Al ocuparse del olvido, plantea que se debe a motivos displacenteros, una fuerte resistencia se opone al recuerdo de impresiones penosas (Freud, 1901/1976b). Recurre entonces al «gran Darwin», afirmando que su comprensión de este mecanismo lo habría llevado a seguir una «regla de oro» que debería observar todo científico. Omitida por Freud, dicha regla puede ser encontrada como tal en la autobiografía de C. Darwin (1946):

Cada vez que se me cruzaban un hecho, una hipótesis o una observación nuevos opuestos a mi modo de ver, sin falta tomaba nota de inmediato; pues por experiencia había aprendido que estos hechos o ideas se escapan mucho más pronto de la memoria que aquellos que nos son favorables. (pp. 84-85)

Riguroso y metódico, cualidades que conviven con su espíritu desafiante, obstinado y desobediente.

#### LA CREATIVIDAD EN EL ESCENARIO PSICOANALÍTICO (EN PRIMERA PERSONA)

Braian tenía seis años cuando tuvimos nuestro primer encuentro. Era menudo, movedido y muy conversador. No siempre era posible entender lo que decía, ya que hablaba a un ritmo muy acelerado, con intensa ansiedad, con titubeos y palabras entrecortadas. Su natural simpatía lo hacía agradable, se establecía con rapidez un vínculo de aparente confianza.

Vivía con la madre, su pareja de turno y una medio hermana de un año, producto de dicha relación. Lo más estable en la vida de este niño eran los cambios de sus coordenadas vitales: domicilios, escuelas, vecinos, compañeros. La mamá reconocía que estos cambios no lo favorecían,

pero no admitía ninguna responsabilidad al respecto, la atribuía siempre a factores externos.

Se sentía complacida con las respuestas adultoides de Braian frente a situaciones de separación o pérdida. Ante la crisis familiar que atravesaban, su hijo actuaba como su *partenaire*, calmándola: «Mamá, no llores, porque podemos ir al súper y comprar otro papá». Contaba asimismo con orgullo que jamás había tenido problemas de adaptación en el jardín, nunca había llorado.

Cuando el niño hablaba de su papá, no siempre quedaba claro si se refería a su padre biológico o al padre de su hermana. Su padre vivía al otro lado del Atlántico. La primera versión materna fue tajante: «El padre se desvinculó».

En las primeras entrevistas, Braian construyó un retrato idealizado de ese mismo padre. Narraba que había recibido de él reiteradas llamadas, regalos maravillosos e incluso que había viajado para verlo. Solo a mí parecían preocuparme esas fabulaciones. La mamá se ocupaba de justificarlo todo: «Sí, le mandó dos veces regalos. Aparece y desaparece».

La prevalencia de los mecanismos maníacos y la fuerza de la desmentida en el niño se veían reflejadas en producciones discursivas reiterativas, por momentos poco coherentes. A pesar de disponer de un surtido lexical y sintáctico acorde a lo esperado para su edad, él mismo perdía el hilo argumental de sus relatos por la profusión de asociaciones. Algo similar ocurría con sus vínculos. En su grupo escolar mostraba condiciones de liderazgo, era solidario y divertido, pero también podía ser muy irónico y agresivo con sus pares.

El carácter repetitivo de sus respuestas y reacciones daba cuenta de esa falta de movilidad psíquica que delata lo fallido en términos de simbolización. Lo no simbolizado es precisamente lo que no cambia debido a un exceso de ligazón –lazos inamovibles– o de desligazón –falta de redes y estructuras simbólicas que organicen la experiencia– (Schkolnik, 2007).

Algunas piezas de la literatura infantil, actuando en calidad de mediadores, lograban sustraerlo de esa repetición empobrecedora. Dos cuentos en particular, ambos relacionados con el tema de los orígenes, emplazaban su deseo de saber. Uno de ellos, «El hijo de la luna», cuenta que una mujer promete entregar la Luna el primer hijo que tenga si recupera el amor de

un hombre. El caballero en cuestión retorna entonces de la guerra, y el color canela del hijo que nace de esa unión desata sospechas sobre su paternidad. La madre culpa a la Luna por el engaño, pero al no entender «la rareza» de aquella criatura, los dos deciden matarlo. La extrema inclemencia de la trama narrativa provoca una confesión de mi parte que irrumpe en la escena sin pensarlo: «A mí no me gustó ese cuento». El asombro causado en Braian provee una habilitación a cuestionar las significaciones del escrito: «Igual que sea, igual que sea blanco, igual que sea azul, de todos colores, igual lo tenía que aceptar porque es su hijo. [...] No puede decir... Lo tiene y después dice no, no lo quiero, chau...».

Lejos de la versión idealizada que intentaba vender(se), Braian mira de frente su verdad y la increpa. He aquí lo novedoso desde el punto de vista psíquico. Estas afirmaciones se apuntalan en un deber ser del cual la realidad ficcional y la suya se apartan («lo tenía que aceptar porque es su hijo»). Braian no se somete a la versión oficial de la leyenda. Defiende y argumenta su punto de vista, vinculado a un postulado paterno filial generalizable. Aunque pueda decirse que reproduce un lugar común, un *topoi*, lo usa en forma apropiada y pone de manifiesto su potencia reflexiva. Esta se actualiza y emerge cuando puede entablar una distancia suficiente de sus mociones pulsionales, sin perder contacto con las raíces afectivas presentes en el tono enérgico de su pronunciamiento. El texto como mediador cumple su función, y así Braian no reprime la acusación o el reparo que lo aqueja hacia su padre, relativo al abandono. No actúa ni suprime los afectos derivados, sino que organiza y expresa su alegato a través de palabras atravesadas por la emoción. ¡Un padre no debería desentenderse de su hijo!

#### PARA MUESTRA, UN BOTÓN: CREATIVIDAD Y DESAFÍO EN LA INFANCIA

Sofía cumplió años apenas comenzada la pandemia por Covid-19. Sopló sus tres velitas con los padres. Abuelos y tíos cantaron y aplaudieron desde sus respectivas pantallas. Los cuentos habían formado parte de su cotidianidad muy tempranamente, y en tiempos de confinamiento, su afición por las historias creció. En circunstancias en las que sus padres estaban atareados, elegía alguno de sus libros, miraba las ilustraciones y creaba

extensos relatos que mucho o poco tenían que ver con el argumento original. Se contaba a sí misma, ejecutando voces diferenciables, con gestos y cambios de entonación, según fuera la voz que narraba o la que interpretaba. Un ejemplo, en el que desautoriza lo dicho por la voz narradora que ella misma ejecutó antes: «¡No es flores de banana! Nunca vi unas flores de banana. ¿Qué flores?». Responde a continuación, desafiando la realidad: «¡Solo flores de banana...! Y lechuga».

Levanta la mirada del libro, riendo con picardía.

Al reencontrarse con la abuela que le leía cuentos por Zoom, le contó que ella la había extrañado mucho cuando no podía verla «por los bichitos».

#### CONCLUYENDO...

La ecuación vida y obra de Charles Darwin es elocuente en cuanto a la multiplicidad de variables que soportan el acto creativo: una intensa curiosidad infantil, un espíritu crítico, rebelde y transgresor, un clima familiar y respectivos antecedentes predisponentes, una temprana pasión por el objeto de conocimiento, la influencia de su entorno académico y geográfico, la tramitación de los duelos, la amplitud de intereses, la perseverancia... Es necesario reconocer, sin embargo, que siempre habrá un nudo enigmático residual cuando se trate de responder cómo fue que un deslucido estudiante de Cambridge, destinado a transmitir la palabra de Dios, la interpelara hasta lograr que discurso científico y dogma religioso terminaran siendo inconciliables.

Como Darwin, también Freud instituyó un relato alternativo y verosímil, que relevó viejas creencias. Del lado del paciente, vez a vez, el psicoanálisis se propone reversionar la historia oficial reverberante del padecimiento psíquico singular, forjando una historia abierta por medio de la construcción de nuevas preguntas. Lo mismo es válido para el posicionamiento del analista. Su trabajo no es fecundo si no puede acometer las resistencias del analizando y las suyas, si no logra plantearse algo nuevo que «por medio de la interpretación le permita al paciente encontrarse y entender que aunque siempre haya estado en ese lugar no está obligado a quedarse» (Castoriadis, 1997/1998, p. 331).

No obstante, todo pensamiento logrado instaura una nueva clausura. De manera que el objetivo último es la disponibilidad a fabricar interrogantes que rasguen la clausura (singular y social).

Los «vagabundeos intelectuales de Darwin» por campos del saber supuestamente alejados de su búsqueda (Gould, 1980/2012, p. 195) pueden ser comparados con la atención flotante del analista, que a veces se detiene en lo aparentemente irrelevante o inconexo. Todo lleva a pensar en la relevancia de la *apertura mental* o, dicho en otros términos, a la heterogeneidad del psiquismo, es decir, la convivencia y comparecencia de diferentes modos de funcionamiento: «Forma psicoanalítica del pensamiento complejo, la perspectiva metapsicológica contemporánea acentúa la heterogeneidad, la procesualidad y la *poiesis* o creatividad del psiquismo» (Urribarri, 2012).

Con este enfoque ganan realce las *ocurrencias* (Freud, 1900 [1899]) /1976a, 1900-1901/1976b), una última pieza clave a mencionar. Inscritas entre las formaciones del inconsciente, se trata de pensamientos que irrumpen en la conciencia sin saber de dónde emergen. El halo enigmático de su procedencia conduce al padre del psicoanálisis a afirmar que es probable que se sobreestime el carácter consciente de la producción intelectual y artística. A propósito, valga de cierre un cuento:

Augusto Kekulé fue un destacado químico orgánico alemán del siglo XIX que una noche tuvo un sueño donde aparecía representado un círculo de seis serpientes en el que cada una le mordía la cola a la que estaba delante. Según su propia confesión al día siguiente, descubrió lo que buscaba desde hacía tiempo: la estructura hexagonal de la molécula de benceno. ♦

## BIBLIOGRAFÍA

- |  |   |
|--|---|
| Ansbombe, J. C. (1995). Semántica y léxico: Topoi, estereotipos y frases genéricas. <i>Revista Española de Lingüística</i> , 25(2), 297-310. | Bruner, J. (2003). <i>La fábrica de historias: Derecho, literatura, vida</i> . Fondo de Cultura Económica.              |
| Bruner, J. (1991). <i>Actos de significado: Más allá de la revolución cognitiva</i> . Alianza.   | Castoriadis, C. (1998). <i>Hecho y por hacer: Pensar la imaginación</i> . Eudeba. (Trabajo original publicado en 1997). |

- Corominas, J. (1997). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos. (Trabajo original publicado en 1961).
- Darwin, C. (1946). *Carlos Darwin: Memorias y epistolario íntimo*. Elevación.
- Darwin, E. (2009). *Una memoria familiar*. <https://www.nexos.com.mx/?p=13392>
- Eco, U. (1983). *El nombre de la rosa*. Lumen. (Trabajo original publicado en 1980).
- Freud, S. (1976a). La interpretación de los sueños. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 4). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1900 [1899]).
- Freud, S. (1976b). La interpretación de los sueños. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 5). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1900-1901).
- Freud, S. (1976c). Olvido de impresiones y de designios. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 6, pp. 134-159). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1901).
- Gould, S. J. (2012). *El pulgar del panda*. Crítica. (Trabajo original publicado en 1980).
- Green, A. (1996). *La metapsicología revisitada*. Eudeba. (Trabajo original publicado en 1995).
- Kachinovsky, A. (2012). Estudio de caso: «El capellán del diablo». En A. Kachinovsky, *Enigmas del saber: Historias de aprendices* (pp. 155-177). Universidad de la República.
- Mayr, E. (1992). *Una larga controversia: Darwin y el darwinismo*. Crítica.
- Montejo, V. (adaptador) (1999). *Popol Vuj: Libro sagrado de los Mayas*. Artes de México.
- Morin, E. (1992). *El paradigma perdido*. Kairós.
- Ogden, T. (1992). *La frontera primaria de la humana experiencia*. Julián Yebenes.
- Root-Bernstein, R. y Root-Bernstein, M. (1997). *El secreto de la creatividad*. Kairós.
- Schweber, S. (1977). The origin of the «origin» revisited. *Journal of the History of Biology*, 10(2), 229-316.
- Schkolnik, F. (2007). El trabajo de simbolización: Un puente entre la práctica psicoanalítica y la metapsicología. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 104, 23-39.
- UNO Internacional [UNOI] (2016). *Los secretos de la creatividad*. <https://mx.unoi.com/2016/03/02/los-secretos-de-la-creatividad/>
- Urribarri, F. (2012). André Green. El pensamiento clínico: Contemporáneo, complejo, terciario. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 114, 154-173.

# 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).

# 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: SETIEMBRE 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 Compte 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 Lafrère 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?

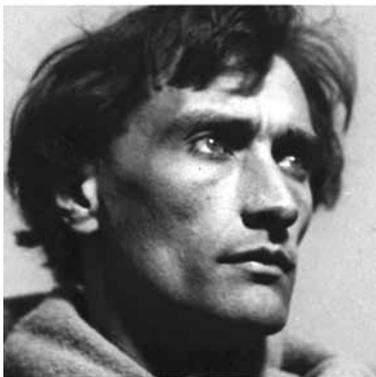
sobreponerse o ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la reproducción. Apoderarse como imagen (¿representación fidedigna?), pero más aún como copia (reproducción). La reproducción es diferente a la imagen. En la imagen hay unicidad y durabilidad (pensar la difusión de la filosofía en PDF's), 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

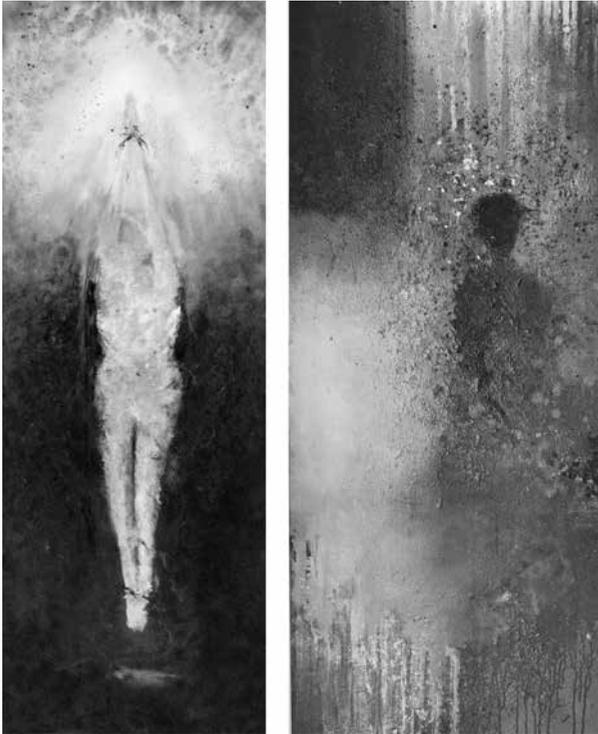
Los poetas malditos pueden verse como un grupo de humanos que desde la producción artística-simbólica gritaban por asesinar el símbolo. En el caso de Artaud, con su Teatro de la Crueldad nos muestra su búsqueda de un lenguaje textual que mate la palabra y el sentido. Alejandra Pizarnik (1971) escribió 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, 1959-1960/1988b). 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.

# «El psicoanálisis le ayudará»: Un diálogo entre psicoanálisis, sociología y vanguardia



DAMIÁN SCHROEDER<sup>1</sup> E IGNACIO AMPUDIA<sup>2</sup>

DOI: 10.36496/N135.A4

SCHROEDER, D.; ORCID ID: 0000-0002-5962-0234

AMPUDIA, I.; ORCID ID: 0000-0001-6750-5538

RECIBIDO: SETIEMBRE DE 2022 | ACEPTADO: OCTUBRE DE 2022

## RESUMEN

Entre 1948 y 1951, el semanario bonaerense *Idilio*, especializado en contenidos para el público femenino, habilitó entre sus páginas una sección llamada «El psicoanálisis le ayudará», en la que las lectoras enviaban los relatos de sus sueños. El sociólogo Gino Germani y el psicólogo social Enrique Butelman formulaban, bajo el pseudónimo de Richard Rest, sus interpretaciones, que iban acompañadas de los fotomontajes de Grete Stern, fotógrafa alemana formada en la Bauhaus, que había llegado a Argentina huyendo de la persecución nazi. Estos fotomontajes situaban en el centro de la escena a la mujer argentina y las transformaciones que estaba experimentando en ese momento político capitalizado por el primer gobierno de Perón. Durante su carrera, Stern defendió el fotomontaje como una técnica de gran potencialidad para la representación del mundo

1 Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. [damianschroeder@gmail.com](mailto:damianschroeder@gmail.com)

2 Docente del Departamento de Español y Ciencias Sociales de la University Studies Abroad Consortium. [ignacio.ampudia@usac.edu](mailto:ignacio.ampudia@usac.edu)

onírico. A través del análisis de este caso, nos proponemos plantear una reflexión acerca del contexto en el que el psicoanálisis trascendió desde los circuitos intelectuales y artísticos para pasar a configurarse como un contenido de gran atractivo y consumo en los medios de comunicación de masas.

**DESCRIPTORES:** HISTORIA / MEDIOS DE COMUNICACIÓN /  
CULTURA / PSICOANÁLISIS / SUEÑO / MUJER  
**DESCRIPTOR CANDIDATO:** FOTOGRAFÍA

## SUMMARY

*Idilio* was a weekly published in Buenos Aires between 1948 and 1951. This publication had women as its target audience and stood out for the section «El psicoanálisis le ayudará» in which the readers sent the stories about their dreams. The sociologist Gino Germani and the social psychologist Enrique Butelman analyzed these stories and published under the pseudonym Richard Rest. These texts were completed with the photomontages by Grete Stern, a German photographer trained at the Bauhaus who had come to Argentina fleeing Nazi persecution. These photomontages placed Argentine women at the center of the scene in a political moment marked by the social and economic transformations of first Peron's government. During his career, Stern always defended photomontage as a technique with great potential for representing the oniric world. Through the analysis of this case, we propose a reflection on the context in which psychoanalysis transcended from the intellectual and artist circuits to become a content of great attractiveness and consumption in the mass media.

**KEYWORDS:** HISTORY / COMMUNICATIONS MEDIA / CULTURE  
/ PSYCHOANALYSIS / DREAM / WOMAN  
**CANDIDATE KEYWORD:** PHOTOGRAPHY

## INTRODUCCIÓN

Es en la intersección disciplinar donde, con toda probabilidad, se gestan los resultados más sugerentes. También los más insospechados. Es en esa convicción que traemos a análisis el caso de la revista *Idilio* en el que es posible rastrear la convergencia de la sociología, el psicoanálisis y el arte de vanguardia en una publicación de masas que se inscribe en el espíritu de una época, finales de la década de los cuarenta del pasado siglo, en la que se produjeron cambios a nivel sociopolítico que serían determinantes para el desarrollo en las siguientes décadas. No obstante, estos cambios no se circunscribieron en exclusiva al terreno de la macropolítica y la macroeconomía, sino que tuvieron una traducción en la conformación de nuevas individualidades y, cómo no, de nuevas sensibilidades.

Para abordar este caso, nos detendremos en primer lugar en la figura de Grete Stern, autora de los fotomontajes que completaban el sentido de las interpretaciones de los sueños que tanto ella como Gino Germani, sociólogo, y Enrique Butelman, psicólogo, ofrecían en las páginas de la sección de *Idilio*. Abordaremos la naturaleza de la publicación y el ecosistema mediático de la Argentina del momento para pasar a analizar de forma pormenorizada algunos de los fotomontajes más representativos de esta experiencia instituyente. Para finalizar, abordaremos, a modo de apertura de hipótesis, algunos de los elementos que posibilitaron el fuerte arraigo de la práctica psicoanalítica en el Río de la Plata<sup>3</sup>.

### ¿QUIÉN FUE GRETE STERN?

Grete Stern nació el 9 de mayo de 1904 en Elberfeld, al oeste de Alemania. Su infancia estuvo marcada por el inicio de la Primera Guerra Mundial,

3. Este artículo tiene como antecedente la ponencia que realizamos en el marco del XI Congreso Internacional de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, titulado «La creatividad, esa humana experiencia: Diálogos del psicoanálisis con otras experiencias». Se celebró entre el 4 y el 6 de agosto de 2022, y en él compartimos la mesa «Historias del movimiento psicoanalítico: Instituidos e instituyentes», junto con Alicia Killner, bajo la coordinación de Laura Veríssimo. A ambas nos gustaría agradecerles sus comentarios y observaciones, que sin duda nos ayudaron a enriquecer tanto la ponencia como el presente artículo.

en 1914, y su adolescencia por la instauración de la República de Weimar, en 1918, el régimen que emergió del colapso económico y político que acarrearó el final de la contienda (Hobsbawm, 1994/1998, pp. 134 y ss.). Aquella Europa devastada por el conflicto bélico fue el escenario propicio para el surgimiento y desarrollo de las vanguardias, manifestaciones artísticas que exploraron vías de expresión innovadoras para canalizar la emergencia de una nueva filosofía vital. Desde el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el suprematismo y el constructivismo se ensayaron las formas de cuestionar y romper con los valores establecidos, a los que se consideraba decadentes e inútiles después de la Gran Guerra.

En este marco surgió la Bauhaus, en 1919. Su fundador, el arquitecto Walter Gropius, absolutamente espantado por los horrores de la guerra en la que luchó como oficial de caballería, apostó por una vuelta a los conceptos de artesanía que entraban en contradicción con la mecanización de la producción. Proponía una alianza entre el artista, la industria y la técnica para superar los factores del antiguo trabajo individual (Whitford, 1991, p. 36). En el Departamento de Fotografía de esta escuela, dirigido por Walter Peterhans, Grete se formó como fotógrafa y diseñadora. Tuvo como compañera a Ellen Auerbach, con la que fundó en 1929 el estudio fotográfico *ring + pitl*, donde incursionó en el prometedor campo del diseño gráfico y la publicidad. De la mano de Peterhans, Grete aprendió el tratamiento específico de la imagen, la perspectiva, las propiedades plásticas y morfológicas de los objetos, los puntos de vista y procedimientos de captura, encuadrándose en los postulados de la Nueva Objetividad que rechazaba el expresionismo y aspiraba a mostrar la realidad de la sociedad alemana de posguerra (Bertúa, 2017, p. 9). En ese círculo formativo conoció también al fotógrafo argentino Horacio Cópola, con el que se casaría años después.

La Bauhaus fue clausurada en abril de 1933 en la que quizá haya sido la primera acción cultural del gobierno de Adolf Hitler, obsesionado con eliminar cualquier resto de lo que él sin duda consideraba arte «decadente» y «bolchevique» (Whitford, 1991, p. 9). Aquella señal fue definitiva para que Grete, junto con Horacio y algunos otros compañeros de la escuela, se exiliaran en Londres. En la capital inglesa abrió un estudio de fotografía en Abbey Road junto con su amiga y compañera Ellen. De ese período destacan los retratos que les hicieron a Bertold Brecht, a la actriz y directora

Helene Weigel, esposa del dramaturgo, a Paula Heimann, psicoanalista con la que Grete se trató, a Karl Korsch, filósofo, y a Paul Mattick, economista polaco, un círculo de marcadas posiciones marxistas con el que Grete y Horacio trabaron una profunda relación (Bertúa, 2017, p. 10).

El estudio funcionó hasta 1935, año en el que emigraron a Buenos Aires. A su llegada a la capital argentina, Grete Stern se vinculó con un círculo de artistas argentinos, inmigrantes algunos, hijos de inmigrantes otros, de posiciones antifascistas, entre los que destacaban los pintores Lino Enea Spilimbergo y Antonio Berni, la también pintora y escultora Raquel Forner, el diseñador gráfico Clément Moreau y la escritora María Elena Walsh. En el 1073 de Ascasubi, actual Ballesteros, barrio Villa Sarmiento, Grete y Horacio instalaron su vivienda y su taller, e hicieron de aquel punto de la ciudad un espacio de encuentro e intercambio cultural y político de varias figuras culturales del momento. A pesar de que no fue hasta mediados de la década de los cuarenta cuando el mundo publicitario y el diseño gráfico comenzaron a adquirir envergadura en Argentina, Grete recibió encargos profesionales de editoriales como Emecé y Losada, y de diferentes agencias de publicidad, tareas que combinaba con participaciones en proyectos artísticos vinculados a la revista de artes abstractas *Arturo*, cuyo único número se publicó en 1944. En torno a esta publicación surgió el Colectivo Madí y también el Movimiento Arte Concreto Invencción, ambos como grandes representantes de las vanguardias rioplatenses. Para este último, Grete diseñó el folleto programático y creó diferentes fotomontajes en ocasión de su segundo encuentro, en 1945, en Buenos Aires (Plante, 2018, p. 225; Bertúa, 2017, p. 8). En ese ambiente de tertulia cultural que caracterizó al Buenos Aires de entonces fue que Grete Stern empezó a relacionarse con figuras de la intelectualidad porteña y con los psicoanalistas Marie Langer y Enrique Pichon-Rivière, fundadores de la novel Asociación Psicoanalítica Argentina, en 1942.

## REVISTA *IDILIO*

Fue durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial cuando se consolidó la cultura *psi*, con un aumento en la matrícula de los estudios de psicología y la proliferación de la oferta de tratamientos psicológicos.

Parte de esta emergencia se explica a raíz de la llegada a Argentina del exilio europeo, en particular del de integrantes de círculos artísticos e intelectuales, antifascistas y, casi como consecuencia, antiperonistas, con alta cualificación y con intenciones claras de influir en una sociedad argentina que estaba experimentando un momento de eclosión en el campo político y social. Estos nuevos códigos del lenguaje mediático encontraban su correlato en una dinámica de transformación de patrones culturales. Desde principios del siglo XX, la sociedad argentina venía atravesando un proceso de cambios graduales en las estructuras de poder y los flujos de capitales que terminarían cristalizando en la conformación del primer gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1952). Este proceso implicó una nueva redistribución de las fuerzas en el terreno de las alianzas interclasistas que tuvo como consecuencia una expansión del mercado interno y la necesaria incorporación al mismo de un nuevo contingente de consumidores (Murmis y Portantiero, 1971/2006, pp. 175-176).

A finales de la década de los cuarenta del siglo XX, Buenos Aires se había configurado como una metrópolis de gran actividad cultural gracias al desarrollo alcanzado por los medios de comunicación de masas. Las políticas de alfabetización y escolarización llevadas a cabo en las primeras décadas del siglo habían conformado un nuevo y nutrido mercado de consumidores de medios escritos. Del mismo modo, las reducciones en las jornadas laborales y el aumento progresivo del poder adquisitivo facilitaron el acceso a diferentes consumos culturales para las capas medias y populares. Estas nuevas dinámicas de relacionamiento con la producción cultural produjeron un aumento del número objetivo de potenciales consumidores que quedaron segmentados en un mercado diversificado. Las editoriales comenzaron a competir por captar el interés de lectores y también de lectoras. El universo de publicaciones enfocadas al público femenino se expandió de la mano de *Rosalinda*, *Vosotras*, *El Hogar* o *Para ti*.

A esa competición llegó *Idilio* (editorial Abril) el 26 de octubre de 1948, con la publicación de su primer número. En las páginas de *Idilio* convivían diferentes géneros discursivos, algo bastante frecuente en las publicaciones enfocadas al público femenino. Había cartas de lectoras, artículos de moda y belleza, consejos para el hogar e historias de amor en novelas por entregas. Se buscaba un tipo de consumo ágil y de lectura cru-

zada, ideal para rellenar los huecos libres en la jornada laboral. Su objetivo fue el de convertirse en uno de los elementos de referencia en el tiempo de recreación de estas capas medias urbanas, apostando por convertirse, como era habitual en las publicaciones del momento, en espacio en el que se cruzaran elementos letrados y populares sin disonancias (Bertúa, 2012, pp. 18 y ss.). Entre sus diferentes secciones, *Idilio* abrió un espacio en sus páginas titulado «El psicoanálisis te ayudará», que pasó a llamarse «El psicoanálisis le ayudará» a partir del undécimo número (Krochmalny y Mariasch, 2017, p. 9). Cesare Civita, director de la editorial Abril, tuvo la intuición de crear esta sección como un consultorio sentimental en la que se difundieran nociones elementales de psicoanálisis, para lo cual convocó a Grete Stern, al sociólogo Gino Germani y a Enrique Butelman, psicólogo social y fundador de la editorial Paidós.

Tanto Germani como Butelman provenían del mundo académico que se había visto alterado por el nuevo escenario de producción cultural. Las transformaciones sociales en marcha también afectaron el mundo académico e intelectual en un sentido de recambio de cuadros docentes e investigadores que implicó la exclusión de unos para la llegada de otros. Desde los aparatos propagandísticos del peronismo se marginaron las expresiones estéticas e intelectuales relacionadas con la vanguardia y el arte moderno, así como el existencialismo y el psicoanálisis, por considerarlas antinacionales y antipopulares. Esto implicó una gran dificultad de inserción laboral en los circuitos habituales y, en consecuencia, se produjo un redireccionamiento de intelectuales y artistas hacia espacios alternativos poco habituales para sus discursos (Bertúa, 2012, p. 33). Ese fue el caso de Gino Germani, que desde 1941 participaba en calidad de investigador en el Instituto de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), hasta que en 1947 fue apartado de sus cargos, hasta 1955 (Rawicz, 2012, p. 253). El caso de Enrique Butelman se inscribe en el mismo fenómeno. En 1945, con tan solo veintiocho años, Butelman había fundado, junto con Jaime Berstein, la editorial Paidós, con la idea de acercar al público especializado obras de pedagogía y psicología social publicadas en español, pero la llegada del peronismo cortó de raíz su progresión en el mundo académico, hasta que finalmente en 1959 ingresó como docente de la carrera de Psicología en la UBA (Moreau, 2006, p. 148).

Stern también trabajó al margen de los canales oficiales legitimadores, en un movimiento conjunto con otros tantos artistas vinculados a la abstracción. En su caso, a mediados de la década de los cuarenta ya se había consolidado en el terreno profesional como acreditada retratista y como diseñadora de cierta trayectoria con agencias de publicidad y editoriales. En ese sentido, es sintomático el contraste de la actitud de Germani y Butelman con respecto a la autoría de su obra y la de Stern. Mientras que ellos se escondieron detrás de un alias -Richard Rest- para no dejar pruebas de su participación en un medio de comunicación de masas, juvenil y femenino, algo que sin duda, según el criterio de la época, podría devaluar sus prestaciones y reputación como académicos, Stern firmó con su nombre todas y cada una de sus creaciones. Según declaraciones de su hija Silvia, en *Idilio* Stern era prácticamente la única persona que no ocultaba su identidad «porque no se avergonzaba y respetaba su trabajo» (Gainza, 28 de diciembre de 2003, párr. 12).

La convocatoria de la sección «El psicoanálisis le ayudará» invitaba a participar a las lectoras con el siguiente mensaje:

Queremos ayudarla a conocerse a sí misma, a fortalecer su alma, a resolver sus problemas, a responder sus dudas, a vencer sus complejos y a superarse. Escriba a [...]. En esta sección queremos poner a su alcance, en la medida en que lo permita el medio empleado, la ayuda que el psicoanálisis puede proporcionarle para resolver sus problemas... Invitamos pues a todos los lectores y lectoras a escribirnos sin miedo, sin vacilaciones, pues solo encontrarán humana comprensión y leal ayuda. – Prof. Richard Rest (Rest, 1948, p. 118)

En esta sección se ofrecía una suerte de cuestionario con preguntas<sup>4</sup> que buscaban indagar sobre la infancia, la relación con padres y hermanos, las

4. «Cuéntenos sus más antiguos recuerdos infantiles. ¿Tuvo usted una infancia feliz? ¿Cómo eran sus padres para con usted y usted para con ellos? ¿Y con sus hermanos? ¿Cuáles eran sus más ardientes deseos cuando niña? ¿Qué aspiraba a ser cuando grande? ¿De qué se ocupa actualmente? ¿Está satisfecha de su trabajo?» (p. 119). Al final del cuestionario, se le solicitaba que relatara con total espontaneidad «el sueño que más le ha impresionado y el último que recuerde haber soñado» (p. 119).

aspiraciones para el futuro, las ocupaciones en el presente, la vida amorosa y los sueños. Una vez recibidas las respuestas, Butelman las seleccionaba y junto con Germani interpretaban estos sueños en clave psicoanalítica para después publicarlos en la sección bajo el pseudónimo de Richard Rest. Desde la redacción se establecieron más de dos centenares de categorías: sueños de barcos, sueños de muerte, sueños de monstruos, sueño de conflicto espiritual, sueños de evasión, sueños de celos... Cada texto se acompañaba de un fotomontaje que Grete Stern elaboraba específicamente en función de la temática de cada sueño. Según la propia Stern, Germani le entregaba el texto del sueño y conversaban acerca de la interpretación para después pasar a sugerirle algunas indicaciones acerca de la diagramación:

que debía ser horizontal o vertical, o con un primer plano más oscuro que el fondo, o representar formas intranquilas. En otras ocasiones me señalaba que tal figura debía aparecer haciendo esto o lo otro, o insistía para que aplicara elementos florales o animales. (Priamo y Goretti, 2012, p. 29)

Los intereses de Stern y Germani convergieron en que el foco debía ser la mujer en una situación de conflicto, y se generó de este modo un guion de contenido temático preciso y una ejecución bastante libre y abierta que se materializaba en alguna de las habitaciones de la residencia de Grete, ayudada por su hija Silvia, que aparece como modelo en gran parte de las piezas, y de Cacho, la empleada doméstica.

A juzgar por las respuestas dadas en la sección del cuestionario referida a la ocupación, la variedad entre el público lector de *Idilio* era predominante femenino, puesto que sus páginas convocaban tanto a amas de casa como estudiantes universitarias y jóvenes profesionales de forma masiva. La revista estaba logrando vender en el entorno de 350.000 ejemplares en cada edición a cuarenta centavos, un precio bastante asequible en comparación con otros medios que apuntaban a los sectores medios. El tono en las respuestas de Rest emparentaba la sección con la dinámica del lenguaje publicitario que a finales de la década se afanaba por construir la imagen de una mujer hecha a sí misma, joven, moderna y urbana, que podría encontrar el bienestar en los diferentes ámbitos de su vida con la voluntad de su carácter (Bertúa, 2012, pp. 43-44).

Stern eligió el fotomontaje como la técnica más idónea de representación del mundo onírico por su capacidad para representar diferentes planos de la realidad por medio de la combinación de elementos de procedencias diversas. Si bien Stern nunca adscribió sus trabajos al surrealismo de forma explícita, estas creaciones son el producto del cruce del tratamiento de las disparidades de objetos en representación tan características de dadaístas y surrealistas, con el tratamiento del modelo, el encuadre, la nitidez y la luz que remiten al espíritu más realista. La creatividad de Stern la hacía recurrir a fotos de su propio archivo o del archivo de Horacio Cópola, tomar recortes de revistas de la época, distorsionar las perspectivas, atemporalizar, como diría Ricoeur, las escenas, apelando a la condensación y desplazamiento de los elementos, evocando los mecanismos que Freud describiera para la creación de los sueños, y así configurar fotomontajes con una potencia irreverente y política.

En la intersección del absurdo temático (una jirafa manejando un auto o una niña con patas de elefante son algunos ejemplos) con el realismo técnico que aprendió en su etapa de formación en la Bauhaus es donde Stern materializa su propuesta artística (Bertúa, 2008, p. 9). La originalidad de esta propuesta desde las páginas de *Idilio* se encuentra en que el consultorio lograba articular en un único movimiento el psicoanálisis, la sociología y el arte, contribuyendo de forma determinante a la popularización del campo léxico y semántico de las teorías freudianas y la terapia psicoanalítica como un dispositivo más de la vida cotidiana del cual no cabía avergonzarse (Krochmalny y Mariasch, 2017, p. 8).

Ahora bien, ¿de quién son los sueños? No disponemos de los relatos de esos sueños ni de las respuestas a los cuestionarios. La sección «El psicoanálisis le ayudará» incluía las respuestas a las cartas recibidas, pero no las consultas mismas. Lejos de la clave freudiana acerca de la importancia del relato de un sueño y de las asociaciones al mismo, solo contamos con las respuestas de Richard Rest y los fotomontajes de Stern.

#### ACERCA DE LAS INTERPRETACIONES DE REST

Las fuentes teóricas psicoanalíticas del consejero sentimental y sus interpretaciones de los sueños, si bien hacen referencia a conceptos en relación

con el inconsciente, el determinismo psíquico, la importancia de la represión y los sueños de una neurosis entendida como conflicto de fuerzas (Bertúa, 2012, p. 65), están más inspiradas en Jung que en Freud, que no aparece referido en forma explícita. Predomina una concepción del simbolismo en la que lo inconsciente singular remite a arquetipos enraizados en un inconsciente colectivo tal y como puede observarse en la interpretación del sueño cósmico que reproducimos a continuación:



Aquí la interpretación de Richard Rest trasciende las vivencias personales de la soñante para articularlas con experiencias de toda la humanidad. Se trata de sueños universales en los que se simbolizan deseos, miedos y angustias de todo ser humano. Como librada de las cadenas que la ataban a la tierra, la soñadora vaga ahora por el espacio viviendo «la sobrecogedora experiencia de lo infinito» (Príamo y Goretti, 2012, p. 117).

En los sueños de triunfo y dominación, Rest, lejos de ver el sueño como una realización disfrazada de deseos que remite a la sexualidad infantil, estos sueños son «jungianamente» referidos a proyectos presentes y futuros.



Afirma sobre este sueño que «un exagerado sentido del propio valor tenía como consecuencia una disminución efectiva de los logros que sus cualidades reales le hubieran permitido alcanzar» (Krochmalny y Mariasch, 2017, p. 75). Las diferencias con las tesis freudianas en relación con la sexualidad son evidentes. Si bien los términos *sexo* y *sexualidad* ni siquiera aparecen, esta aparece reiteradamente aludida, incitada; es el impulso de otra naturaleza que subyace escondido.

En sueños de animales, vemos a una mujer asediada por lo pulsional representado en este caso por un león:



Rest sostiene que la mujer aquí representada, «acostumbrada a reprimir todo lo sentimental» (p. 35), afronta una suerte de sublevación de su inconsciente para la que apenas cuenta con una defensa débil compuesta de una pared de vidrio y un candado que, lejos de reforzar su posición, estaría simbolizando la persistencia de la protagonista en la represión del lado emocional de su personalidad. Es en este sentido que podríamos afirmar que la propuesta de la sección en *Idilio* presenta una lógica instituyente que persigue la incorporación de una nueva sensibilidad en la modelación de la personalidad femenina.

Otro ejemplo en esa dirección es el plasmado en los sueños de cansancio:



En este sueño que envió una mujer pocos días antes de contraer matrimonio después de un largo noviazgo, Rest sostiene que el camino de la soñadora hacia el altar es muy abrupto, de ahí el sentido de caminar cuesta arriba, cargando algo inútil que además es muy pesado, trasunto del matrimonio. Este sueño reveló el conflicto inconsciente de la soñadora, que se opondría a un enlace que sí deseaba de forma consciente. De esta forma, Rest está promoviendo el derecho al amor, así como a la dimensión erótica y la libre expresión de las emociones. Este enfoque vendría a darle una nueva orientación a la individualidad, promoviendo la atención a la subjetividad femenina para tratar así de trascender el modelo tradicional de sacrificio y asistencia.

No obstante, el inconsciente revelado por el profesor Richard Rest está sujeto a patrones de una moral sexual tradicional en relación con las insatisfacciones sexuales femeninas que se deducen de las interpretaciones.

En sueños de cuerpo, vemos la parte inferior de una mujer aproximarse hacia un hombre sentado en un banco:



Afirma Rest que la «parte menos noble de su ser» (p. 34) era la parte de su cuerpo que se sentía atraída por un hombre por el que, seguramente, ella profesaba, en el plano consciente, un «respeto casi filial» (p. 33). Ella misma, en el plano inconsciente, censuraba con todo rigor esa atracción, aspecto que quedaría reflejado en la silueta del diablo que figura en la parte inferior derecha y que simboliza el pecado. «De este modo, al revelar a la luz de la conciencia la naturaleza de sus propios impulsos, la joven evitó males peores» (p. 33). La promovida autonomía femenina en las cuestiones del corazón tenía como fin alcanzar un «amor verdadero» que más tarde o más temprano conduciría al matrimonio. Un amor verdadero entendido como un equilibrio entre lo físico y lo espiritual que no llega a desafiar las buenas costumbres ni las relaciones normativas entre los sexos.

Tomando como referencia el concepto de trabajo del sueño acuñado por Freud, paradójicamente los fotomontajes «reproducirían» la actividad

propia de todo soñante con la regresión al polo perceptivo motriz debido a la suspensión de la motilidad. Fragmentos de vivencias latentes diversas aparecen conjugados en un mismo escenario, así como elementos con carga angustiante aparecen deslizados en otras representaciones. Esto se puede observar, por ejemplo, en un sueño de fracaso:



Vemos una mujer que, según su relato, mantenía una intensa relación con la música desde sus años más jóvenes. Su máximo deseo era estudiar piano, actividad que combinaba con su trabajo como oficinista. Según Rest, en el relato de su sueño es posible apreciar «una angustiada duda sobre sí misma y sus posibilidades de éxito» (p. 37). En ese concierto en un gran teatro, que simboliza el cenit de su carrera, en lugar de las teclas del piano, lo que se encuentra es el teclado de su «odiada» máquina de escribir, mientras todo el auditorio se burla de ella. Para Rest, su inconsciente le está diciendo que jamás logrará trascender su realidad como oficinista y que todo esfuerzo que haga para transformar esa condición solo cosechará burlas. Los fotomontajes despertaron en las lectoras una nueva sensibilidad coherente con los fenómenos inexplorados de los sueños, se trató de una forma de retratar lo que nunca se ha visto. En una clara filiación con el surrealismo, penetró en las profundidades del inconsciente: analistas y artistas *perlaborando* la misma materia prima.

Muchos de los fotomontajes para *Idilio* muestran con ironía el estado de opresión y manipulación de las mujeres bajo el patriarcado. La cosificación de las mujeres es evidente en imágenes como el sueño del pincel, en el que la mujer queda casi reducida a su cabellera:



Se trata del sueño de una mujer casada que, aunque vivía en un amor correspondido, se cuestionaba si en realidad ella podría llegar a ser la inspiración o, eventualmente, la razón de la vida de un hombre. Según Rest, «el sueño le dijo lo que ella sabía inconscientemente, pero que el orgullo le impedía reconocer» (p. 170). Se soñó como un pincel en las manos de su marido, con el que él pintaba las paredes de una habitación. Esa era la función que ella tenía entonces en la vida de su marido: darle color y brillo. Esta interpretación de Rest es relevante si la cruzamos con la expresión extática del rostro de la mujer, que vendría a problematizar de forma irónica con el deber ser de la mujer sancionado por los dispositivos instituidos. Se confirmaría que la mujer no es más que un útil de uso doméstico sabiamente manipulado por un hombre.

En los sueños de encarcelamiento, no solo se trata la circunstancia de cautividad de la mujer, sino su complacencia por tal estado:



La mujer relata un sueño en el que se siente prisionera, y la interpretación de Rest es que esa condición de presa no se evidenciaba solo en sus sueños, «sino también en su vida cotidiana» (p. 95). Le diagnostica una gran cantidad de falsos prejuicios que son los mismos que le estarían imposibilitando expresarse de forma clara y franca ante los demás. Según él, «el sueño le está mostrando la inutilidad de su vida» (p. 95). El simbolismo que emplea Stern en este fotomontaje no reviste demasiada complejidad para su traducción: la mujer se encuentra en el living de una casa pequeñoburguesa que no es más que la jaula en la que vive. Sin embargo, del rostro y la postura de la mujer se desprende una cierta comodidad. La idea se tensa y muestra una ambivalencia de los espacios domésticos en los que pueden llegar a convivir el placer con lo amenazante para la propia vida. En todo caso, Stern invitó a espiar a las lectoras, a través de su lente, escenas que la vida despierta se revela impotente de suscitar.

A través de su obra, Stern cuestiona los imaginarios instituidos en relación con una figura de la mujer desvalorizada. En los sueños de evasión, vemos cómo una mujer trata de escapar de forma desesperada trepando por una tabla de lavar:



Para Rest, esta mujer estaba obsesionada con las labores domésticas, tanto que en realidad lo que ella quería era huir de una «monótona y rutinaria existencia de trabajos domésticos que no le dejaban tiempo para ninguna otra ocupación más elevada» (p. 143). El mensaje que traslada Rest nunca llegó a cuestionar de forma abierta los roles tradicionales relacionados con la esfera doméstica, pero sí alentó de alguna forma la ampliación de los horizontes de expectativas de sus lectoras, que profundizaran en la comprensión de las problemáticas que las aquejaban.

¿De quién son «los sueños»? ¿De las que los soñaron (que nunca aparecen)? ¿De Germani, que los interpretó? ¿De *Idilio*, que los publicó? ¿Quién es el sujeto que enuncia? ¿Son los sueños de Grete? Esta última pregunta nos remite a que los fotomontajes generan un efecto de transmisión de experiencia acerca de lo inconsciente que tal vez tenga que ver con lo que pudo haber sido su análisis personal con Paula Heimann. Podríamos pensar los textos de los sueños, esos de los que no disponemos, oficiando a modo de restos diurnos<sup>5</sup> para Stern, desencadenantes de una nueva figurabilidad onírica. A través de los fotomontajes, Stern buscó manifiestamente escenificar las fantasías oníricas de las soñantes. Esta dimensión personal,

5. Agradecemos este aporte a Laura Verissimo en una comunicación personal.

singular, instituyente hace también a una dimensión social, colectiva e institucional. «El psicoanálisis le ayudará» habría operado al modo de un *sismógrafo social* (Bertúa, 2012, p. 60) que captó una época signada por cambios políticos y sociales en los procesos de subjetivación. Estos fotomontajes de Stern nos cuestionan con una potencia que resiste el paso del tiempo.

#### ORÍGENES Y POPULARIZACIÓN DEL PSICOANÁLISIS EN EL RÍO DE LA PLATA

Ciertamente, la sección «El psicoanálisis le ayudará» marcó un hito con respecto a un psicoanálisis relacionado a las masas, pero tiene antecedentes que tienen que ver con los orígenes del psicoanálisis en el Río de la Plata. Sería posible establecer una incipiente genealogía de la llegada del psicoanálisis a la región cuando José Ingenieros publicó en 1904 su obra *Los accidentes histéricos y las sugestiones*, basada en los trabajos de Jean Martin Charcot y Pierre Janet. Ingenieros menciona a Freud y Breuer, aunque ampliará el tratamiento de la obra de Freud en 1919, con la publicación de *Histeria y sugestiones*. Tan solo un año antes, en 1918, el psicoanalista Jorge Thenon organizó cursos y conferencias sobre psicoanálisis y medicina, además de coordinar un homenaje a Freud en el Colegio Libre de Estudios Superiores (CLES) (Krochmalny y Mariasch, 2017, pp. 12-13).

En la década de los veinte, el magazine *El Hogar* ya incorporaba columnas y artículos que hacían referencia a la disciplina y a Freud, exponiendo ideas y empleando elementos básicos del campo léxico psicoanalítico (Bertúa, 2012, p. 42). Esta presencia en los medios de comunicación de masas se acentuó cuando, entre 1931 y 1932, el diario *Jornada* publicó una sección titulada «Psicoanálisis», firmada por Freudiano. Presidida por un dibujo de la cara de Freud, cada edición proponía un tema sobre el que se ampliaban algunos aspectos con fines educativos. Esta difusión de las ideas freudianas se acompañaba con comentarios del propio autor, en los que destacaba el uso de terminología de Janet, Adler o Jung. Sin embargo, la gran novedad que incorporó la sección fue la conformación del primer consultorio psicoanalítico público, en clara sintonía con los consultorios médicos, jurídicos y químicos que también ofrecía la publicación. En este

consultorio, los lectores recibían instrucciones de cómo debían enviar sus datos, y se remarcaba la importancia del relato del sueño. Se combinaban párrafos sobre el complejo de Edipo y el narcisismo con accidentes, delirios, chistes y sueños para psicoanalizarlos (Assandri, 2018, pp. 233 y ss.).

La publicación de *Freud al alcance de todos* entre mediados de la década de los treinta y mediados de la década de los cuarenta también constituye un hito clave en la difusión del psicoanálisis en el Río de la Plata. Bajo el pseudónimo de J. Gómez Nerea, el poeta peruano Alberto Hidalgo publicó en diez volúmenes su particular visión e interpretación de las ideas del austríaco. Durante la década de los veinte, Hidalgo participó en diversas vanguardias literarias y fue un asiduo usuario de la descalificación pública con objetivos tan destacados como Jorge Luis Borges, el propio José Ingenieros o Victoria Ocampo. En 1930 fue expulsado de Argentina debido a su participación en el Klan Radical de corte yrigoyenista, que peleaba en las calles del país contra, principalmente, la Liga Patriótica Argentina, de corte fascista y enemiga del Presidente. Después de pasar dos años en Berlín, regresó a Buenos Aires, donde se asoció con el mallorquín Joan Torrendell i Escalas, fundador de la editorial Tor. Torrendell, concebía el mundo del libro como un negocio que podría llegar a ser muy lucrativo, ya que compraba el papel a la mitad de lo que lo vendía, sin importar lo que se hubiera imprimido en él (Assandri, 2018, pp. 240-241). Lo que el doctor Gómez Nerea hizo en estos diez volúmenes que se publicaban en tiradas de entre 5.000 y 10.000 volúmenes fue ofrecer una reescritura alterada de la obra de Freud, poniendo el foco en las cuestiones sexuales. La operación que se hace desde Tor es la de poner a Freud en el plano del entretenimiento, con escaso rigor por parte de Gómez Nerea en las traducciones y en el tratamiento de los casos de estudio, que terminan transformados en historias de amor e intimidad (Piacentini, 2012, p. 97). Lo que perseguía Hidalgo era una «vulgarización» de Freud en la que él mismo se posiciona como una suerte de facilitador de la inteligibilidad de sus ideas. Como proyecto editorial, la publicación de estos diez tomos no tuvo una dirección ajena a los intereses de las audiencias. Los volúmenes se iban agrupando con ese criterio, y muestran un escaso interés en la calidad gráfica y la corrección de erratas. No obstante, es innegable el ascendente de la obra de Hidalgo como difusor de las ideas freudianas en un formato y accesibilidad que

trasciende los círculos elitistas para ponerlo a disposición de los canales de comunicación de masas (Vezzetti, 1996, pp. 218 y ss.).

Estas vías de acceso universal a las teorías freudianas estuvieron vinculadas con el espacio político de la izquierda. Freud quedaba signado como una figura intelectual que incidía de forma clara en la transformación de las formas de conocer, así como de las costumbres, y entraba a formar parte de los contenidos presentes en una tradición pedagógica más propia del reformismo que buscaba llegar a las masas como parte de un programa de cambio cultural, social y político. Este enfoque implicó la ampliación del campo de la izquierda de postulados ideológicos que no estaban vinculados con el marxismo y que se podían observar en muchos de los intelectuales europeos que se exiliaron en la región desde mediados de la década de los treinta del pasado siglo (pp. 128-129). En ese sentido, fue clave la publicación en 1933 de *La curación por el espíritu* de Stefan Zweig, donde presentaba a un Freud vinculado con la crisis moral del mundo contemporáneo. Para el autor, las ideas freudianas vendrían a ser un diagnóstico moral de su momento histórico y, de esa forma, se asociaba con un proyecto revolucionario en el campo de las costumbres que habría de eliminar el sistema moral previo a la Gran Guerra protagonizado por las generaciones jóvenes. En otro plano, Zweig busca ensayar una crítica sobre la medicina mental que conceptualiza el cuerpo como una máquina en detrimento de una visión que concibe la medicina como una práctica restauradora que integra todas las dimensiones del humano. De este modo, el psicoanálisis parece expandirse hacia espacios externos a la medicina, casi como si se tratara de una corriente espiritual (Plotkin, 2003, p. 41; Vezzetti, 1996, pp. 136-137).

Este incipiente arraigo del psicoanálisis en la región durante las primeras décadas del siglo XX cristalizaría en una instancia clave con la fundación de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA), el 15 de diciembre de 1942. El acta fundacional llevaba la firma de Ángel Garma, Celes Cárcamo, Arnaldo Rascovsky, Enrique Pichon-Rivière, Marie Langer y Enrique Ferrari Hardoy, un grupo cohesionado por su concepción del psicoanálisis como un movimiento social transformador del individuo y la sociedad (Balán, 1991, p. 119). Pocos meses después se creó la *Revista de Psicoanálisis*, aunque no fue hasta finalizar la Segunda Guerra Mundial

cuando la APA fue oficialmente reconocida en el congreso de la International Psychoanalytical Association (IPA). Quince años después, se crearía la carrera de Psicología en la UBA y el Instituto Nacional de Salud Mental (Savio, 2015, p. 96).

#### ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Con este recorrido hemos tratado de abarcar las aristas principales, a nuestro juicio, de la experiencia instituyente que fue *Idilio*. El consultorio sentimental y epistolar ciertamente captó un malestar en la cultura de la Argentina de entonces. En este sentido, tanto las interpretaciones del profesor Richard Rest como los creativos fotomontajes realizados por Grete Stern pusieron en el centro de sus abordajes a la mujer en conflicto. La condición instituyente de esta experiencia estuvo dada por el carácter irreverente, subversivo, emancipador y liberador de la propuesta, que tuvo como ejes principales la proclamación del derecho al amor, la autonomía y la liberación de los impulsos subyacentes en lo inconsciente. La iniciativa perseguía la incorporación de una nueva sensibilidad en la modelación de la personalidad femenina, y en ese sentido es posible advertir un impulso feminista que impugnó algunos de los pilares básicos del modelo de mujer de la época.

En esta propuesta, que estuvo inspirada en factores comerciales de cierta especulación económica –con una clara filiación con las experiencias de un *marketing* incipiente–, se cruzaron sin disonancias elementos letrados y populares. Hubo una manifiesta propuesta de difusión de conceptos psicoanalíticos en lo que se entendió como un factor necesario de progreso social, una suerte de predicación liberadora. Sin embargo, es posible localizar algunos puntos de conflictos entre lo instituyente y lo instituido. Más allá del factor común emancipador ya señalado, la hermenéutica de Richard Rest está atravesada por una moral sexual tradicional que colisiona con la propuesta gráfica de Stern, en la que se promueve ese efecto de fractura del discurso, de desgarramiento, de fisura, de hiancia en relación con los instituidos patriarcales.

Hemos señalado, además, que los conceptos manejados por Richard Rest en sus interpretaciones tienen que ver con principios muy generales

del psicoanálisis de un Freud que, a pesar de no ser citado nunca, constituía una referencia clara, como intentamos dar cuenta en la sección correspondiente a los orígenes del psicoanálisis en el Río de la Plata. Pero si la caja de herramientas predominantemente junguiana de Richard Rest está lejos del inconsciente freudiano y de la sexualidad infantil, los fotomontajes de Stern nos remiten a la intimidad de nuestros sueños. Grete ha sido señalada como la *fotógrafa* del inconsciente. Es una gran ironía acerca de la imposibilidad de capturar lo que nunca nadie vio, el *ombbligo* de nuestros sueños. El *modus operandi* de *Idilio* acerca de los sueños poco tiene que ver con el método de interpretación de los sueños de Freud. Tomando como punto de partida, que no tenemos, los relatos de los sueños, sí hay un trabajo colectivo que es el que nos ayuda a preguntarnos de quién son los sueños: ¿son los sueños de las que efectivamente escribieron?, ¿son los sueños de Germani?, ¿son los sueños de Grete o los sueños de una época? A modo de hipótesis, remarcamos la forma en la que el producto de los fotomontajes condensa dimensiones singulares y colectivas. Sin descartar la relativa incidencia de lo que pudo haber sido su experiencia de análisis personal con Paula Heimann en el caso de Grete, podemos pensar los relatos de los sueños, los textos enviados por las lectoras operando al modo del resto diurno, haciendo una comparación con cómo Freud concibe el trabajo del sueño. Tal vez que Grete haya pensado los fotomontajes con técnicas muy próximas a los mecanismos de condensación y desplazamiento descubiertos por Freud en el trabajo de elaboración onírica, imaginando así el deseo inconsciente, hace que esos sueños se conviertan de alguna manera en sueños de todos.

Con la perspectiva que nos brinda las siete décadas que nos separan de la publicación de los fotomontajes, es un elemento de análisis y reflexión comprobar cómo estas piezas concebidas en el marco de la revista han adquirido una luz propia. Así lo estarían indicando las múltiples muestras itinerantes y exhibiciones que se han realizado en este tiempo y que nos sitúan frente a un proceso de valoración de la obra de Grete como objeto artístico. El salto de las páginas de una revista femenina a mediados del pasado siglo a las salas de museos como el Malba, en Buenos Aires, o el Reina Sofía, en Madrid, en los primeros años del siglo XXI dan cuenta de las transformaciones que han operado en nuestra forma de conceptualizar

el hecho artístico, con el cuestionamiento de la frontera entre alta y baja cultura. La «artisticación» de la obra de Stern habla más de nuestra época que de la suya y nos hace apropiarnos, desde una mirada contemporánea, de una obra que dialoga a la perfección con nuestros valores estéticos y la comunicación de masas de corte publicitario. La interpretación de la construcción de un nuevo modelo de individuo que plantea Stern no estaría muy alejada del modelo del individuo productor-de-sí-mismo sobre el que descansa el espíritu de nuestra época.

Decíamos al comienzo que la propuesta de interpretación de los sueños y los fotomontajes en *Idilio* ciertamente captaron un malestar en la cultura. Volver a señalar esto tal vez tenga que ver con cómo nos interpela frente a lo que serían los malestares de hoy, los malestares de nuestra cultura de hoy, y en qué sentido, como psicoanalistas, estamos siendo capaces de escucharlo. Si la experiencia de *Idilio* fue posible, si pudo haber un «psicoanálisis le ayudará», es porque se inscribió en un proceso de difusión de las ideas psicoanalíticas que comenzó a principios del siglo XX. En estas líneas hemos querido por lo menos trazar un esbozo de cómo se fue dando ese proceso de implantación, señalando los antecedentes principales. Ciertamente, tratar de entender por qué el psicoanálisis se difundió con la amplitud y profundidad que lo hizo en la Argentina entonces, en el Río de la Plata, constituye una tarea mayor, que desborda el alcance de estas líneas. ♦

## BIBLIOGRAFÍA

- Príamo, L. y Goretti, M. (ed.) (2012). *Sueños: Fotomontajes de Grete Stern*. Fundación CEPPA.
- Assandri, J. (2018). *Alberto Nin Frías: Una tumba en busca de sus deudos*. Estuario.
- Balán, J. (1991). *Cuéntame tu vida: Una biografía colectiva del psicoanálisis argentino*. Planeta.
- Bertúa, P. (2008). Sueños de *Idilio*: Los fotomontajes surrealistas de Grete Stern. *Boletín de estética*, 6, 7-32.
- Bertúa, P. (2012). *La cámara en el umbral de lo sensible: Grete Stern y la revista Idilio, 1948-1951*. Biblos.
- Bertúa, P. (2017). Devenires de una artista migrante: El destino argentino de Grete Stern. *Revista de Historia Bonaerense*, 46, 7-14.

- Gainza, M. (28 de diciembre de 2003). La interpretación de los sueños. *Página12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1152-2003-12-28.html>
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Crítica. (Trabajo original publicado en 1994).
- Krochmalny, S. y Mariasch, M. (2017). *Los sueños*. Caja Negra.
- Moreau, L. (2006). Enrique Butelman: Su participación en los comienzos de la organización de la carrera de Psicología en la UBA. En *XIII Jornadas de investigación y segundo encuentro de investigadores en psicología de Mercosur*. (pp. 147-149). Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.
- Murmis, M. y Portantiero, J. C. (2006). *Estudios sobre el origen del peronismo*. Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1971).
- Piacentini, S. (2012). El Dr. Gomez Nerea y la apropiación literaria de los historiales de Freud. En *Actas IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR* (pp. 95-97). Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-072/147.pdf>
- Plante, I. (2018). Ambición profesional y vocación universal sudamericanas: París como arena cultural para la abstracción geométrica de la posguerra a los años sesenta. En S. Guilbart (curador), *París pese a todo: Artistas extranjeros 1944-1966* (pp. 220-231). Museo Reina Sofía.
- Plotkin, M. (2003). *Freud en las Pampas: Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910-1983)*. Sudamericana.
- Rawicz, D. (2012). Gino Germani: Socialismo liberal y sociología científica. *Andamios*, 19(9), 235-257.
- Rest, R. (1948). El psicoanálisis te ayudará. *Idilio*, 1, 118-119.
- Savio, K. (2015). Acerca de los inicios de la divulgación del psicoanálisis en Argentina: Un análisis de *Escuela para padres*. *Literatura y Lingüística*, 33, 95-128.
- Vezzetti, H. (1996). *Aventuras de Freud en el país de los argentinos: De José Ingenieros a Pichon-Rivière*. Paidós.
- Whitford, F. (1991). *La Bauhaus*. Destino.

# Retornos del paraíso perdido<sup>1</sup>



ANA LÍA LÓPEZ BRIZOLARA<sup>2</sup>

DOI: 10.36496/N135.A5

ORCID ID 0000-0001-8772-2695

RECIBIDO: AGOSTO DE 2022 | ACEPTADO: SETIEMBRE DE 2022

## RESUMEN

El tema de este trabajo es sobre los efectos del encuentro entre un psicoanalista y un artista plástico –su obra y sus palabras en relación con el arte y la creación.

Ernesto Vila (Montevideo, 1936), artista visual uruguayo, a través de su obra y de su propuesta «la obra es lo que sobra, es sobra» enfrenta al visitante con lo que falta, con lo perdido; interpela subjetivamente y desencadena asociaciones que llevan a repensar la teoría. Aparece el tema del vacío, la cosa, la falta, la paradoja winnicottiana, lo siniestro. Se relanzan, así, preguntas ante lo enigmático del sujeto.

**DESCRIPTORES:** ARTE / CREACIÓN / CREADOR / VACÍO / PÉRDIDA / DAS DING

**ARTISTA-TEMA:** VILA, E.

- 1 Trabajo presentado en el XI Congreso Internacional de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, «La creatividad, esa humana experiencia: Diálogos del psicoanálisis con otras disciplinas». Las imágenes citadas aparecen en un ppt que está en línea siguiendo el link: [https://drive.google.com/file/d/1qdz2zoHaqTMQaUWYqVTwPWqGh4SF1gNl/view?usp=drive\\_web](https://drive.google.com/file/d/1qdz2zoHaqTMQaUWYqVTwPWqGh4SF1gNl/view?usp=drive_web)
- 2 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. [analialopezbrizolara@gmail.com](mailto:analialopezbrizolara@gmail.com)

## SUMMARY

The theme of this work is about the effects of the encounter between a psychoanalyst and a plastic artist, their work and their words in relation to art and creation.

Ernesto Vila (Montevideo, 1936), uruguayan visual artist, through his work and his proposal «the work is what is left over, it is left over» confronts the visitor with what is missing, with what is lost, questions subjectively and triggers associations that lead to rethinking the theory. The theme of the void appears, the thing, the lack, the Winnicottian paradox, the sinister. Questions are thus relaunched before the enigmatic nature of the subject.

**KEYWORDS:** ART / CREATION / CREATOR / EMPTINESS / LOSS / DAS DING  
**ARTIST-SUBJECT:** VILA, E.

Canto la desobediencia del primer hombre, y la fatal fruta del árbol prohibido, cuyo bocado, desterrando del mundo la inocencia, dio entrada a los dolores y a la muerte, y nos hizo perder el paraíso.

John Milton, 1669, *El Paraíso perdido*

## INTRODUCCIÓN

**E**l arte y el psicoanálisis mantienen un diálogo desde los orígenes psicoanalíticos, y podríamos describir posicionamientos muy diferentes. Freud decía en su texto *El Moisés de Miguel Ángel* (1914/1980a):

He de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas [...] las obras de arte ejercen sobre mí una poderosa acción. (p. 217)

El artista, en su materia, va por delante de nosotros, los psicoanalistas, dirá Lacan recordando a Freud. Mientras que el psicoanalista no está excusado de saber de ese real, al artista le basta con su saber-hacer. (Medina, 29 de octubre de 2015, p. 1)

En el siglo XX, el efecto del descubrimiento del inconsciente en medios culturales, sobre todo europeos, se hizo notar fuertemente, fue fermental en las artes y tuvo como vivos emergentes el surrealismo y las vanguardias de comienzo de siglo. Los enigmas en torno al sujeto resultaron convocantes y la mirada pareció desplazarse hacia lo desconocido en él.

Mi filiación psicoanalítica y estas herencias culturales han promovido en mí el deseo de compartir una singular experiencia ante la obra de arte y, apoyada en esta, transmitir las ocurrencias y las ideas que particulares obras han propiciado en mí.

Al detenernos en ese efecto que produce una obra en el testigo buscador, anhelante de la experiencia que le permitirá su presencia, podemos preguntarnos: ¿Qué hendidura abre esa creación? ¿Qué muestra, qué oculta y cuánto habilita de una ilusión de descubrimiento?

Propongo que nos alejemos del psicoanálisis aplicado para acercarnos a la obra de arte, dejándonos asombrar y tocar en nuestras elaboraciones teóricas para relanzar preguntas ante lo enigmático del sujeto.

Transformé en protagonistas de este relato a Ernesto Vila (Montevideo, 1936), reconocido artista visual y brillante cronista de su experiencia creadora, y a Pincho Casanova (Montevideo, 1957), artista visual y realizador, en diálogo con este.

Recurrí también para mi título a la metáfora del Paraíso perdido, título y tema de la novela épica de John Milton (Londres, 1608-1674), por ser conocida y por la potencia que transmite en tanto ilusión de un tiempo maravilloso, de posesión de lo deseado, al modo de un objeto agalmático de lo que se habría vivido, se habría poseído y también perdido. Novela que anuncia la dolorosa pérdida ante la cual habrá que padecer y hacer.

J. Milton en su libro primero acude a la Musa para que le otorgue el don de narrar lo que salvará al hombre<sup>1</sup>. Solo una pluma inspirada le permitiría trabajar con la angustia que le provoca tal tarea y con ello hacer colectivo ese imaginario respecto de los orígenes.

El *Paraíso perdido* retorna en cada humana ensoñación de un tiempo de felicidad, sosteniendo la creencia de que si ha sido perdido, se podrá reconquistar. Retorna en los discursos religiosos que intentan apaciguar la desobediencia de los humanos, su rebeldía y muchas veces su intención de crear algo nuevo. Y retorna en los discursos que se ofrecen como predicadores de la verdad, entre ellos, algunos posicionamientos positivos de la ciencia.

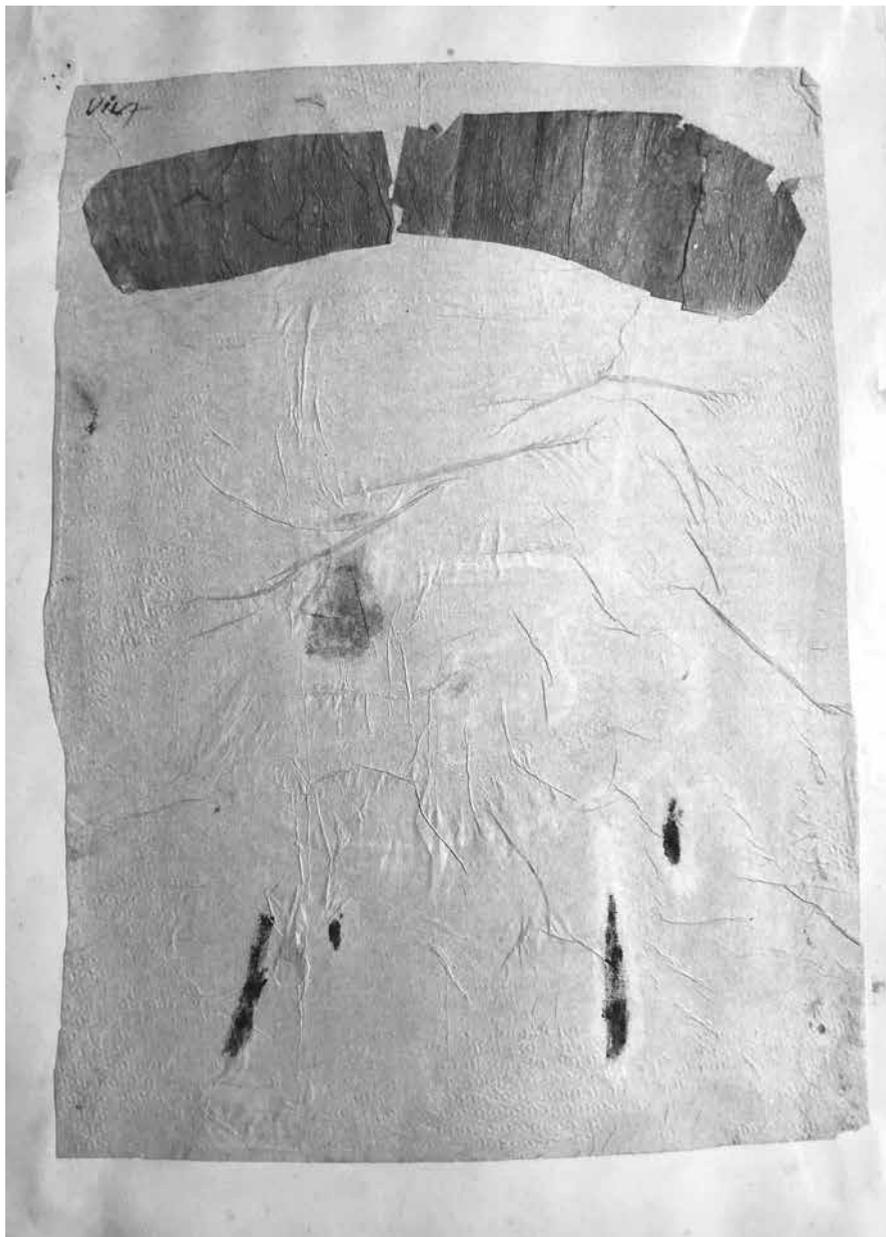
Los artistas, en sus distintos géneros, “hacen”, con recorridos muy disímiles.

E. Vila nos dice: «Advierto que cuando uso la palabra “arte”, no me alcanza para decir lo que quiero. Como los juguetes de cuerda que enseguida se terminan, la palabra me queda corta» (Vila, citado en Cordeiro, noviembre de 2012, párr. 1).

Ante la pregunta de P. Casanova (15 de noviembre de 2021) respecto de qué es el arte, dice:

El arte es dos cosas, el arte es potencia y es algo que yo no sé qué es. Es la acción de ir a algo desconocido. Sombras nada más, como el tango, mientras el artista trabaja, aborda lo desconocido sin saberlo... se hunde en un conocimiento que no está nominado.

1 «Asísteme piadosa con tu verdad divina única Musa digna de mi Canto, que de Horeb en la cima y en la Cumbre del Sinaí te dignaste alumbrar con tu luz pura, el alma venturosa del pastor Santo, a fin de que la prodigiosa historia diese a nación escogida, narración segura del modo con que el orbe a la primera voz de su Creador obedeciendo, de súbito salió del negro caos» (Milton, 1667/1891, p. 19).



Ernesto Vila, sin título, ca. 1986  
(Imagen que oficia como punto de partida de este texto)

## HABLARÉ DE CÓMO UNA EXPERIENCIA SINGULAR ESTIMULA LA ESCRITURA

Hace algunos años tomé contacto con una obra de Ernesto Vila.

Es una obra que reúne tres técnicas: dibujo, *collage* y acuarela. Me resulta una hermosa composición. Esta obra había estado protegida, formaba parte de obras no expuestas, guardadas en una carpeta con otros trabajos experimentales.

Ahora, expuesta, acompaña el pasaje del tiempo y comienza un desvanecimiento notorio de algunos colores. La obra está en movimiento, tiene vida. Extrañeza y curiosidad acuden a mí. Muchas fantasías se cuelan pretendiendo restituir lo que se está perdiendo. Imagino una foto de la obra antes de que hubiera perdido su color...

¿Se puede restaurar? ¿Me acucia la búsqueda de algo perdido? Siento la urgencia de hablar con el artista acerca de su obra, y en especial poder comentarle lo que está sucediendo con la acuarela.

Cuando Ernesto Vila responde a mi aflicción, sonrío y dice: «Tal vez ese sea el sentido, lo que se ha perdido, la obra es lo que sobra»<sup>2</sup> (comunicación personal, noviembre de 2019, Montevideo).

Impacta en mí esa frase que no era nueva para él, sí para mí.

¿Tendré que contentarme con su respuesta? ¿De qué pérdida no debo olvidarme? ¿Qué sostiene esta silla descolorida en tanto pérdida?

La obra es lo que sobra, es sobra, es s-obra, sobra ¿de qué?

Estas palabras me llevan a buscar conocer más su obra, a pensar, a preguntarme de qué manera estas producciones tocan un punto de nuestra historia libidinal para acercarnos como testigos y ser tocados. ¿Es lo que sobra de un objeto poseído, de un amor recibido, de una presencia que es ausencia?

Cuando Ernesto Vila nos dice que «la obra es lo que sobra», ¿es un resto?, es algo que da cuenta de lo que no está, y al proponerlo nos convoca hacia las huellas del pasado aún presentes y nos lanza hacia un futuro incierto.

Lo que queda, la sobra, el resto, tal vez tampoco alcanza para dar cuenta de lo perdido, pero, en todo caso, no lo oculta.

2 Comenta que esos lápices de acuarela los había traído de París en 1977, y eran una gran novedad entonces, aludiendo a lo desconocido presente en ese material.

## EL SEGUNDO ENCUENTRO

Se produce a través de la observación de un video (Casanova y Vila, 21 de octubre de 2021/s. f.). El taller<sup>3</sup> de E. Vila desde hace más de treinta años emerge en el jardín de la casa donde vivieron Olimpia Torres (hija de Joaquín Torres García) y el escultor E. Yepes. En ese escenario, Pincho Casanova entrevista a Ernesto Vila. Vuelve a aparecer un jardín, y no puedo menos que asociar con el *Jardín de las delicias* del Bosco y, siguiendo esa cadena, más tarde aparece el *Paraíso perdido*.

En la entrevista -previa a la exposición «El patio de atrás» realizada en el Museo Gurvich, en la primavera de 2021- conversan, entre otros temas, sobre la nueva afición de E. Vila de sacar fotos con su celular.

Pincho Casanova le pregunta por cómo empieza a sacar fotos en este tiempo sin ir al taller debido a la pandemia.

E. Vila: Se terminó la película, *the end*, y es como la yapa, la propina del mozo, estás en tu casa, invertís el tiempo que tenías en el taller en tu medio doméstico, sin herramientas, perdido en el desierto. [...] Lo único que tenía era el celular, una inercia porque no hacía nada, eran vacaciones o se estaba terminando todo, la peste. Yo llamo la peste a la pandemia. Apelé a la única herramienta que tenía, el celular... Nunca hice fotografía porque las máquinas me asustan con tantos botones. Revuelvo en mi bolsillo y encuentro el celular, con toda la inocencia e ingenuidad. El cachito de inocencia...que te puede quedar. La ingenuidad aparece y desaparece, es como una llovizna..., no es lluvia.

P. Casanova: ¿La inocencia es como una moneda que se te va gastando? Siempre te está pidiendo que la cuides, dice Graham Greene. ¡Ojo con eso! ¿Cuidarla o cuidarnos de ella? Es como un leproso sin campana que anda feliz por el mundo.

E. Vila: Como el casamiento, como tener hijos... Cuando te querés acordar, no podés retroceder.

3 El taller de Vila es una especie de sótano circular en el fondo de una casa donde vivieron Olimpia Torres y el escultor Eduardo Díaz Yepes.

Ernesto Vila acusa el golpe y habla de la riesgosa inocencia: «Es porque esa inocencia también ha sido reafirmada por los organismos del poder para reprimir; la iglesia, la cultura, la represión política».

Ernesto Vila y Pincho Casanova conversan, y al modo del psicoanalista, Pincho Casanova recurre a la metáfora para señalar el riesgo del engaño, del autoengaño. Una fuerte advertencia compartida con la ironía que permite el humor, recorre el clima paradójicamente idílico del encuentro.

Hablar de la inocencia es prestarle una palabra a aquello que debemos ocultar, mejor no ver, no darnos cuenta. La inocencia y la ingenuidad compiten con el resto, no son solidarias con la frase «la obra es lo que sobra» porque recuerdan la seducción que silencia la falta.

Pero estos dos artistas conversan y nos dicen que trabajan en ese umbral donde la inocencia se interrumpe.

La escena en el *jardín* me evoca al sujeto en su indefensión y desamparo, en riesgo de recibir el fruto prohibido de la serpiente. Donde la ausencia de dolor y la felicidad pertenecen a un tiempo fugaz, en el que convivimos con algo que no conocemos de nosotros mismos, con lo olvidado, que nos lleva a lo inconsciente de la pulsión, al ombligo del sueño, a lo agresivo y a la muerte. Aquello que siempre retorna y lo reconocemos en los fallidos, y nos agarra desprevenidos.

## LO PERDIDO

En su muestra «Sobras de arte» (2012-2013), Ernesto Vila propone:

Mi trabajo recoge esas señales inadvertidas, de cosas que sobran, porque nadie va a hacer un tratado sobre cómo los inmigrantes italianos colgaban ropa en la azotea. Por eso a mí me interesa de eso hacer un sujeto simbólico: ahí es la hendidura donde yo trabajo. Un lugar mínimo. Trabajo esto conceptualmente.

Reivindico la utilidad de lo aparentemente inútil, desechable, perecedero y secundario. No descarto la posibilidad simbólica y ecuménica de una baldosa o un palillo.

En sus obras, donde incluye diferentes técnicas, ahora incursionando con la fotografía, algo convoca lo perdido. Es un llamado que tocará en las huellas singulares del paseante.

En las fotografías de la muestra «El patio de atrás», en las distintas imágenes aparece lo que no está. En los endemoniados palillos, el italiano que colgaba la ropa aparece como faltante. Está sugerido, un sujeto, un objeto perdido, protagonista ausente de la escena.

Para ello, Vila utiliza

cosas residuales que quedan en el taller..., los [restos] que te quedan en el cimiento..., no en el *pent house*. El cimiento, el fundamento como lo que produce una palabra, que se va llenando de sentidos... hasta que llega al diccionario: el cementerio de las palabras.

Recorrer la muestra en el Museo Gurvich nos coloca en el lugar opuesto a la saciedad o la plenitud, nos enfrenta en la obra a ese faltante, a ese hueco; tal vez nos transforma en alfareros produciendo en ese borde la pieza visible y a la vez el vacío. Podemos imaginar: ¿qué les falta a esos palillos solitarios ordenados según el ojo del artista?

Podemos jugar en ese espacio de creación. Serían formas de encontrarnos con la pérdida, de hacer algo con ella; no es pura restitución, sino trabajar con ella.

Cuando Lacan (1959-1960/1988) pone en relación la función de la sublimación con el arte, plantea que un objeto puede cumplir esa función que le permite no evitar la cosa como significante, sino representarla, en tanto que ese objeto es creado (p. 149). La sublimación tiene la posibilidad de hacer algo con el vacío, en ello consiste la proeza del arte, a diferencia de la religión, que supondría la evitación de dicho vacío, y la ciencia como algo que rechaza dicho vacío en la búsqueda de un saber absoluto. Lacan define el arte como lo que «se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío» (p. 163).

## ¿QUÉ RESTA? LA OBRA QUE ES SOBRA

Los restos pierden sentido si todo ha sido interpretado, «si las palabras llegan al diccionario», al decir de Vila, pero como ello no es posible, algo siempre queda para que otra mirada vaya a encontrarse con la imagen recortada, reaparecida detrás del papel pegado y pintado. El resto hace de contorno a la huella a descifrar, solo perdería sentido si todo fuera descifrado.

Un estado que, paradójicamente, se añora y se teme. Establece una relación con un objeto inexistente o, mejor dicho, con la inexistencia del objeto, con lo imposible de acceder, y entonces crea. Este objeto creado, a su vez, en la obra de E. Vila advierte de lo perdido.

Freud (1914/1980a), aludiendo a la creación artística, dice:

Sé que no puede tratarse de una captación meramente intelectual; es preciso que en nosotros se reproduzca la situación afectiva, la constelación psíquica que prestó al artista la fuerza pulsional para su creación. Pero ¿por qué el propósito del artista no se podría indicar y asir en palabras como cualquier otro hecho de la vida anímica? (p. 218)

Como plantea Nasio (2015): «la sublimación es invariablemente una transmisión» (p. 130), una transmisión que no tiene carácter universal, sino que toca en la experiencia singular subjetiva en el encuentro con la obra.

Algunas imágenes se repiten en la obra de E. Vila; una de ellas es la imagen de Carlos Gardel<sup>4</sup>. Estos restos, como los restos diurnos, también podrían acercarnos algo del deseo inconsciente, valiéndose de mecanismos de desplazamiento y condensación. El deseo del artista y nuestro deseo reanimado en lo que percibimos. ¿Cuál es el canto mítico que resuena en cada uno de nosotros?

Mirar la obra lleva a ese rastro, a esa huella en el paseante, en el observador, más allá del Gardel de Vila. No solo reconocemos a Gardel; en

4 La presencia de la imagen de Gardel es una de las imágenes tomadas como tema en la obra de E. Vila. Y aparece trabajada de distintas maneras, siempre mostrando la ausencia y lo que ya no está.

esa rasgadura, también está mostrado como ausente, en el agujero del papel, en la hendidura. Hace lugar a una cadena de significantes, de huellas, de signos de un sujeto que está en tanto ausencia. Y como es un Gardel que a la vez no es, no está, nos obliga a buscar en nuestros *Gardeles*, en nuestras huellas, en los cantos que nos fueron cantados.

G. Goldstein (4 de agosto de 2022) plantea que el artista con su obra nos permite anestesiar las heridas más profundas, a la vez que tomar contacto con ellas. También Vila nos advierte ante la posible fascinación ante la obra que nos conduciría a la alienación: la obra es la sobra.

El encantamiento que nos produce la obra no oficia de tapa-agujeros.

La «obra como sobra» se ha metido en mi caja de teorías: la cosa, *das Ding*; en aspectos de la abstinencia en transferencia, en la suspensión de la satisfacción, la conceptualización de Lacan del objeto *a* como signifi-  
 cante de la castración...; en la paradoja winnicottiana con la creación de un objeto -que no existe-.

El objeto creado por el artista adquiere su valor sublime a través de esa modificación del fin y de cambio de objeto de la pulsión señalada por Freud, nos acerca a la cosa, *das Ding*, el objeto perdido para siempre. E. Vila le pone palabras, hay algo que no está, esto es sobra. Da cuenta del vacío, de la cosa, provocadora de *das Unheimliche*, de lo siniestro. Este vacío, esta falta necesaria para la estructuración psíquica, para el movimiento del deseo.

Obra de arte y palabras de un artista hablando de su actividad creadora que ayudan al psicoanalista a pensarse y pensar su ineludible encuentro con los enigmas del sujeto. ♦

## BIBLIOGRAFÍA

- Bassols, M. (24 de agosto de 2012). El resto de sentido. *Miquelbassols.blogspot*. <http://miquelbassols.blogspot.com/2012/08/el-resto-del-sentido.html>
- Casanova, P. y Vila, E. (s. f.). El patio de atrás. *El monitor plástico*. <https://www.elmonitorplastico.com/programa/21-10-2021> (Trabajo original publicado el 21 de octubre de 2021).
- Casas de Pereda, M. (1996). Metapsicología del objeto y los fenómenos transicionales. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 83, 50-62.
- Casas de Pereda, M. (s. f.). *En torno al rol del espejo: Winnicott, Lacan, dos perspectivas*. [https://querencia.psico.edu.uy/revista\\_nro4/myrta\\_casas.htm](https://querencia.psico.edu.uy/revista_nro4/myrta_casas.htm)
- Cordeiro, V. (noviembre de 2012). Sobras de arte de Ernesto Vila. *hipermedula.org*. <http://hipermedula.org/2012/12/sobras-de-arte-de-ernesto-vila/>
- Freud, S. (1980a). El Moisés de Miguel Ángel. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 13, pp. 213-241). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1914).
- Freud, S. (1980b). Tótem y tabú. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 13, pp. 1-164). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1913 [1912-1913]).
- Goldstein, G. (4 de agosto de 2022). Participación en el inaugural del XI Congreso Internacional de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, «La creatividad, esa humana experiencia: Diálogos del psicoanálisis con otras disciplinas».
- Lacan, J. (1988). *El seminario de Jacques Lacan, libro 7: La ética del psicoanálisis*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1959-1960).
- Lacan, J. (2012). Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein. En J. Lacan, *Otros escritos* (p. 211). Paidós. (Trabajo original publicado en 1965).
- Le Poulichet, S. (1998). *El arte de vivir en peligro: Del desamparo a la creación*. Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1996).
- Medina, B. (29 de octubre de 2015). M. Duras: La escritura como manifestación de una crisis. ¿Sublimación lograda? *Crisis. jornadaselp*. <http://crisis.jornadaselp.com/arte-cultura/m-duras-la-escritura-como-manifestacion-de-una-tesis-sublimacion-lograda/>
- Milton, J. (1891). *El paraíso perdido*. Salvatella. (Trabajo original publicado en 1667).
- Peskin, L. (2001). El objeto no es la Cosa. *Revista de Psicoanálisis*, 58(3), 571-588.
- Winnicott, D. W. (1993). *Realidad y juego*. Gedisa. (Trabajo original publicado en 1971).

# Algunas consideraciones sobre la creatividad y sus enemigos en el uso y la elaboración de nuestras teorías psicoanalíticas



MERCEDES PUCHOL MARTÍNEZ<sup>1</sup>

DOI: 10.36496/N135.A6

ORCID ID: 0000-0002-6769-4620

RECIBIDO: AGOSTO DE 2022 | ACEPTADO: OCTUBRE DE 2022

## RESUMEN

Partiendo de la base de que la creatividad es un entretrejo entre inspiración, simbolización y pensamiento (Olmos, 2021), atravesado por una dialéctica entre el deseo y la prohibición donde algo del orden de la transgresión se pone en juego (Kachinovsky, enero de 2022), la autora se propone mostrar un conjunto de consideraciones en torno a la creatividad en el uso y la elaboración de nuestras teorías.

Se resalta la importancia de mantener un diálogo abierto con las teorías que nos permita realizar una *elaboración* personal, entendiendo este concepto en su doble vertiente, tanto de transformación como de invención o ideación de algo complejo. Al mismo tiempo, se reflexiona sobre los fenómenos que pueden obstaculizar e incluso atacar la posibilidad de realizar una elaboración personal

1 Miembro con función didáctica de la Asociación Psicoanalítica de Madrid. mpuchol@futurnet.es

y un uso genuinamente creativo de nuestras teorías, factores que pueden estar relacionados con los funcionamientos fanáticos de la mente -que tienden a la simplificación y al reduccionismo-, así como con los aspectos narcisistas que impulsan a la «apariencia de creatividad», conduciendo tanto a la confusión como a la apropiación del pensamiento del otro.

Se concluye que todo lo expuesto también está vinculado a nuestra ética profesional y de interrelación y solidaridad entre humanos.

**DESCRIPTORES:** TEORÍA PSICOANALÍTICA / CREATIVIDAD /  
ELABORACIÓN / FANATISMO / PARADIGMA

## SUMMARY

Starting from the premise that creativity is an interweaving between inspiration, symbolisation and thought (Olmos, 2021), crossed by a dialectic between desire and prohibition where something of the order of transgression comes into play (Kachinovsky, January 2022), the author proposes to show a set of considerations around creativity in the use and elaboration of our theories.

The importance of maintaining an open dialogue with theories that allows us to carry out a personal elaboration is highlighted, understanding this concept in its double aspect of both transformation and invention and/or ideation of something complex. At the same time, we reflect on the phenomena that can hinder and even attack the possibility of personal elaboration and a genuinely creative use of our theories. Factors that may be related to fanatical functioning of the mind, which tend to simplification and reductionism, as well as to narcissistic aspects that lead to the «appearance of creativity», giving rise to both confusion and appropriation of the other's thinking.

It is concluded that all of the above is also linked to our professional ethics as well as that of interrelation and solidarity among humans.

**KEYWORDS:** PSYCHOANALYTIC THEORY / CREATIVITY /  
WORKING THROUGH / FANATISM / PARADIGM

El punto de referencia a partir del cual desarrollo este trabajo parte de la premisa de que el psicoanálisis se articula con el pensamiento complejo, propio de la epistemología contemporánea. Dentro de este marco, pienso que, de la misma manera que ningún analista puede dar cuenta por sí solo de la globalidad de la problemática clínica psicoanalítica contemporánea, tal y como lo sostenía A. Green, tampoco una sola teoría puede abarcar el conjunto de la problemática actual y de las diversas problemáticas que pueden afectar a un paciente y, por ende, a todo ser humano. De hecho, ya en el año 1982, M. Baranger, W. Baranger y J. Mom nos exhortaban a transitar por esquemas múltiples, «haciendo sin eclecticismo confusional nuestra propia cosecha de varios de ellos, en la medida en que la clínica es más variada que nuestros esquemas y no nos regatea las oportunidades de inventar» (pp. 548-549). En este orden de cosas, el concepto de *pensamiento complejo*, desarrollado por Edgar Morin, es considerado uno de los que más ha enriquecido al pensamiento contemporáneo. Pensamiento complejo que, como tal, reconoce y establece puentes, relaciones y diálogos con lo distante, diferente e incluso antagónico, dando cabida al azar y a la incertidumbre, e intentando integrar, en la medida de lo posible -o, al menos, dialectizar-, aportaciones de muy diversos campos.

En este contexto propio de la epistemología contemporánea, diversos psicoanalistas sostienen la necesidad de realizar nuestra propia síntesis personal a partir de diversas perspectivas teóricas, conocimientos y experiencias vitales. De hecho, Freud a lo largo de su obra nos conmina a construir nuestro propio modelo de implementar el psicoanálisis. Sin embargo, la comprensión de los sistemas teóricos del psicoanálisis como paradigmas enfatiza tanto sus similitudes como sus inconmensurabilidades, y demanda respetar una ética de la terminología. Esta ética de la terminología se manifiesta a través del respeto y la búsqueda del rigor, la precisión y la exención de contradicción de y en los conceptos manejados, tal y como lo ha precisado Leopoldo Fulgencio (2020). Sin embargo, este autor considera que no existe el mismo tipo de exigencia cuando el psicoanalista pone su propio modelo personal de trabajo al servicio de la comprensión de su paciente y de la transmisión del mismo a otros colegas.

Desde esta perspectiva, un análisis comparativo entre los paradigmas tendría que realizarse en función de las características que definen cada

paradigma, pero, al mismo tiempo, las inconmensurabilidades entre paradigmas no tendrían que ser entendidas en términos totales. En este sentido, lo fructífero de un análisis comparativo entre ellos sería analizar qué elementos permanecen iguales, cuáles se redescubren y cuáles son totalmente diferentes y sin una posible traducción.

Pensamos que esta forma de proceder nos permitiría realizar análisis comparativos que no apunten a guerras entre paradigmas, sino a contribuciones entre ellos. Desde este enfoque, la descripción de los fenómenos realizada por cada sistema teórico podría servir de incitación para que otro sistema, en diálogo con el primero, pueda insertarlos en su marco teórico y práctico, dentro de su propia semántica y estructura conceptual, sin que ello signifique una amalgama, sino el posible desarrollo de un modelo ampliado y enriquecido.

Para ilustrar algo de estas cuestiones, quisiera tomar un concepto al que he dedicado mucho trabajo de investigación, como es el del *superyó y sus núcleos no simbolizados en relación con su doble faz* (Puchol, 2018, 2019). En relación con él, me resultó especialmente interesante el descubrir que tanto M. Klein como Lacan, desde dos teorizaciones tan diversas, llegaron a sostener, por ejemplo, que los traumatismos primitivos ejercían un peso importante en la configuración de los aspectos feroces del superyó, lo que nos permite establecer analogías entre estas dos teorizaciones, en lo que a los aspectos feroces del superyó se refiere. Conjuntamente, mientras que Lacan definió al superyó como feroz y obsceno, al mismo tiempo vinculó las incidencias del deseo materno estragante al superyó materno postulado por M. Klein. De esta forma, Lacan reubicó el superyó como un imperativo imposible de goce proveniente del Otro materno, en un nivel arcaico en el que este aún no se revela sujeto a otra ley. Desde esta perspectiva, Lacan llegó a afirmar que el deseo de la madre siempre produce estragos, en tanto representa el riesgo latente de ser devorado por un cocodrilo. Personalmente, me he preguntado cuánto de la lectura de M. Klein y, más específicamente, del caso Richard, le aportó a Lacan esta metáfora que pudo incluir de una forma tan viva y creativa en su teorización.

Por otra parte, si bien la noción de superyó materno feroz no forma parte del corpus teórico nuclear de la obra de Freud, en su artículo de 1915 *Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica*, Freud

establece los fundamentos del origen arcaico del superyó, que se basa en la vinculación entre la conciencia moral y el complejo materno. De esta forma, podríamos hipotetizar que este artículo de Freud se encuentra en la base de los desarrollos, tanto kleinianos como lacanianos, del superyó arcaico. Artículo que, como el mismo Freud apunta, contradice la propia teoría psicoanalítica, avisándonos, por tanto, de la inclusión del principio de contradicción en su propio marco teórico. Pienso que este es un ejemplo paradigmático, nunca mejor dicho, que nos permite vislumbrar, por una parte, el hecho de que las paradojas y las antinomias forman parte de una teoría de la complejidad, y por otra, concebir el hecho de que, frente a las inconmensurabilidades entre paradigmas, también puede haber un fructífero diálogo entre ellos. Diálogo entre paradigmas que, precisamente, permite que algunos elementos clave de un paradigma puedan inscribirse en otro paradigma diverso, llegando a retranscribirse o traducirse en un nuevo lenguaje. De esta forma, el diálogo entre dos paradigmas puede servir de incitación para que se produzcan conexiones y extensiones entre ellos que, a su vez, permitan que algunos elementos puedan insertarse creativamente en un diferente marco teórico y práctico dentro de su propia semántica y estructura conceptual.

Precisamente, en el último número del *International Journal of Psychoanalysis*, Alan Michael Karbelnig (2022) aboga por un enfoque estructurado y pluralista, adaptado a las necesidades de cada paciente, que, lejos de un eclecticismo falto de sentido, incorpore metáforas de diversos modelos psicoanalíticos y se pueda beneficiar de un acceso fluido a los mismos para que puedan también ser usados como metáforas. De hecho, y dado que todas las teorías o modelos son incompletos o limitados, estando enmarcados dentro de una perspectiva, hemos de aceptar que ningún modelo puede capturar todos los fenómenos. En este sentido, quisiera remarcar que el gran creador que fue David Liberman ya en el año 1976 se adelantó, a mi juicio, a todas estas cuestiones epistemológicas del psicoanálisis contemporáneo cuando sostuvo que

el o los esquemas referenciales se ponen en actividad y se silencian según las características del caso y del momento que atraviesa el terapeuta, [de forma] que únicamente es posible y honesto decir con qué esquema

referencial ha estado uno trabajando, cuando se reexamina la labor efectuada. Solamente así podremos establecer o descubrir correlaciones entre nuestras ideas y las de algunos de los pioneros del psicoanálisis; más aún, quizá entonces podremos decir con qué parte de la obra de tal o cual autor que nos ha dejado enseñanzas estamos operando y con qué parte de la misma no estamos operando. (pp. 30-31)

Desde su perspectiva, los conceptos teórico/técnicos de las diversas escuelas podrían ser rescatados de una caja de herramientas metafórica que el analista usa inadvertidamente en la sesión y deliberadamente cuando, *a posteriori*, estudia estas mismas sesiones.

Como sabemos, la mentalidad científica trata de tender puentes entre el espacio intermedio que existe entre lo empírico y lo teórico, a través del uso de un rango intermedio de conceptualización que es el modelo, y que se sitúa entre el nivel de la abstracción teórica y el de la metáfora. En este sentido, quisiera recordar la importancia que Bion otorgó al uso de los *modelos* en nuestro trabajo clínico, en la medida en que consideraba que, a diferencia de las teorías, presentaban importantes ventajas desde el punto de vista de su operatividad. Desde la perspectiva de Bion, entre las ventajas del uso de modelos se destaca la flexibilidad, en contraste con la rigidez de las teorías, y la posibilidad de encontrar la correspondencia entre los problemas específicos que presentan los pacientes y el cuerpo principal de la teoría psicoanalítica, evitando de este modo caer en la tendencia a crear nuevas teorías *ad hoc* cada vez que el analista tropiece con dificultades serias en el ejercicio de su tarea. En este sentido, pienso que un uso creativo de nuestras teorías podría abrirnos a la posibilidad de *jugar con las teorías* –parafraseando el título del libro de A. Green, *Jugar con Winnicott (2005)*–. *Juego con las teorías* que nos abra a la posibilidad de usar otras teorías, diversas a nuestro pilar o basamento teórico, tratándolas como modelos o metáforas. Sin embargo, en este proceder nos parece muy importante no confundir el nuevo estatuto de *modelo*, que le puede ser adjudicado a una teoría, con nuestra matriz teórica de base, con la que nos identificamos y a partir de la cual nos acercamos y comprendemos el conjunto de los fenómenos que observamos.

Dado que el uso de los *modelos*, como ocurre en el juego o el jugar, es efímero, estos pueden ser descartados no bien hayan cumplido su propó-

sito o fracasado en el mismo –como puso de relieve W. Bion–, y si demuestran ser útiles en distintas ocasiones, se puede considerar la posibilidad de su transformación en teorías. De hecho, el propio Freud consideró muchas de sus teorías como andamiajes provisorios que pudieran ser sustituidos en cualquier momento por otros más adecuados para explicar los hechos observados. De esta forma, el uso de una teoría que difiere de nuestro modelo teórico puede ofrecer la posibilidad de ser usada como un modelo o metáfora para entender una situación clínica determinada, sin necesidad de que, por ello, tengamos que renunciar a nuestro modelo teórico de base o recurrir a una *migración teórica* –como lo denominó Manuela Utrilla (7 de diciembre de 2011)–. Migraciones teóricas que también forman parte del «viaje de pensamiento que, a pesar de las influencias recibidas, puede crearse un mundo propio original e inigualable, presidido por nuestra libertad de pensar» (Utrilla, 2017, p. 22). Conjuntamente, este hecho también nos puede abrir a la posibilidad de incorporar algunos elementos clave de otro sistema teórico para retranscribirlos o traducirlos en un nuevo lenguaje, acorde con nuestro marco teórico de base; valga como ejemplo lo que anteriormente mencioné en relación con la historia del concepto de superyó en nuestra disciplina.

El pasado mes de enero tuvo lugar el Sexto Encuentro de Psicoanalistas de Lengua Castellana: «Creatividad y diálogo psicoanalítico». En este encuentro tuvimos la satisfacción de inaugurar la edición del premio Carolina Zamora, con la concesión del mismo a Alicia Kachinovsky por su trabajo, eminentemente creativo: *Claves y enclaves de la creatividad* (enero de 2022). En él, su autora, entre otras muchas cosas, mostraba cómo la dialéctica entre el deseo y la prohibición participa en la construcción de lo humano desde sus orígenes. De esta forma, desde su perspectiva, en el proceso creativo algo del orden de la transgresión se pone en juego, y la imaginación juega un rol central, junto con la reflexión auténtica que supone un cuestionamiento a las representaciones socialmente instituidas. Conjuntamente, tal y como apunté en la presentación del que fue un muy rico y estimulante encuentro, la psicoanalista Teresa Olmos (Olmos *et al.*, 2000), coordinadora de estos Encuentros de Psicoanalistas de Lengua Castellana y una de las autoras contemporáneas que más se ha ocupado y profundizado en la vinculación entre pensamiento, creatividad

y simbolización, ha sostenido que «lo que caracteriza al pensamiento humano es la capacidad de inventar, de crear una realidad que transforma las necesidades básicas del sujeto constituyendo sistemas simbólicos» (p. 168). Ella ha definido la creatividad como un entretejido entre inspiración, simbolización y pensamiento (Olmos, comunicación personal, 2021), y ha postulado, desde una vertiente epistemológica, que lo que permite articular, a través del método, la metapsicología con la práctica es la filiación del analista a un trabajo de pensamiento, más que a una línea determinada (Olmos, 2015). Partiendo, entonces, de las aportaciones de las autoras mencionadas, podríamos afirmar que la creatividad es un entretejido entre inspiración, simbolización y pensamiento (Olmos, 2021), atravesado por una dialéctica entre el deseo y la prohibición, donde algo del orden de la transgresión se pone en juego (Kachinovsky, enero de 2022). Concepción de la creatividad que, precisamente, da cuenta del modo en que usamos y elaboramos nuestras teorías desde nuestra creatividad cotidiana. También en el Sexto Encuentro de Psicoanalistas de Lengua Castellana: «Creatividad y diálogo psicoanalítico», María Cristina Fulco (enero de 2022) en su valiosa presentación de *Creatividad y diálogo en la transmisión del psicoanálisis* planteó que mientras la inspiración, concepto ligado en su origen a lo traumático, conduce a una actividad transformadora y creativa, la sublimación sin inspiración produce sobreadaptación y puede tener un destino compulsivo y empobrecedor.

Tomando en consideración este conjunto de aportaciones, creo que la creatividad en el uso y elaboración de nuestras teorías está en estrecha vinculación con la posibilidad de mantener un diálogo abierto con las mismas que nos permita realizar una *elaboración* personal, entendiendo este concepto en su doble vertiente, tanto de transformación como de invención o ideación de algo complejo. Trabajo de elaboración personal al que Carlos Sopena otorgó una especial relevancia en los escritos de cada psicoanalista, y que consideraba como lo propio del psicoanálisis, al tiempo que definía el mismo como un trabajo de simbolización y elaboración psíquica en el que la subjetivación ocupa un lugar central (Martínez Forde, 2015). Elaboración personal que, como tal, requiere apartarse de la sobreadaptación y contener una resonancia afectiva, tanto para el analista como para el analizando, resonancia afectiva que se creará y recreará en

cada encuentro analítico con el paciente. En este orden de cosas, pienso que todo psicoanalista, como siempre se ha dicho de todo científico creador, necesita poner en marcha su capacidad de juego, a la que tanto se ha referido Winnicott, para crear un espacio potencial que le permita *jugar con los autores y las teorías*, y realizar una creación personal en la que obtenga un placer por el propio pensamiento.

Según S. Bolognini (2020), la calidad de la integración no es un problema de contenido en sentido estricto, en la medida en que algunos psicoanalistas parecen científica y técnicamente armónicos, mientras que otros no lo son, independientemente del hecho de que sigan una sola o varias teorías. Desde su punto de vista, la calidad de la integración, que diferencia de la amalgama como efecto de la confusión, depende del modo en que se haya producido la incorporación y la metabolización-elaboración de las teorías, pues, en este camino, en vez de verdaderas introyecciones, se pueden producir identificaciones sustitutivas en detrimento del *self*. En este orden de cosas, nos podemos encontrar con situaciones en las que se produce un uso fanático de las teorías en nuestro funcionamiento cotidiano (Puchol, 2016), en estrecha relación, a mi juicio, con un alto componente de transferencia idealizadora, tanto de las teorías como de los autores de referencia. Este tipo de transferencia idealizadora puede llevar tanto a posicionamientos rígidos como a reduccionismos, simplificaciones y escisiones, así como a mimetizaciones y alienaciones en un autor o una teoría, que incluso –siguiendo a S. Bolognini (2020)– puede llegar a ser considerada como una verdad absoluta, en vez de como una herramienta para la comprensión del psiquismo. Precisamente, este autor ha establecido una diferencia fundamental entre el eclecticismo superficial formal, que conduce a la confusión, y el pluralismo teórico, que reconoce y aprecia la riqueza potencial de diversas fuentes y perspectivas científicas. Él considera que la libertad asociativa y creativa experimentada por un analista le otorga el derecho y le conduce al deber de construir el modelo de realidad psíquica que mejor representa lo que le sucede en el encuentro con el paciente, y en el paciente mismo. Partiendo de la afirmación freudiana de que «el inconsciente habla más de un dialecto» (Freud, 1913/1991, p. 180), pienso que la diversidad de nuestra clínica nos conduce a estar en contacto con diferentes dialectos/teorías que nos lleven a plantearnos tanto

las áreas de discontinuidad como la continuidad y complementariedad entre teorías. Me siento especialmente cercana a J. Laplanche (1983/2010) cuando afirma que «el trabajo de toda gran obra psicoanalítica coincide, se entrecruza, con el trabajo de otra obra [y que], más allá del eclecticismo, nuestra época debería dedicarse a ese trabajo, a esa intersección paciente de exigencias» (p. 9). Considero que esta es también una postura ética que impulsa a *trabajar a fondo* la obra de los distintos autores y teorías para poder tender puentes entre las mismas, sin la necesidad de tener que crear nuevas teorías que puedan conducirnos a una torre de Babel psicoanalítica como resultado de aspectos narcisistas inelaborados. En este sentido, podría existir una búsqueda aparente de creatividad vinculada a una necesidad narcisista de ser reconocido socialmente como una persona creativa, que impulse a la necesidad de implantar algo nuevo, ¿una teoría nueva?, que impida reconocer y hacer un verdadero trabajo de apropiación previo de nuestro rico y amplio legado psicoanalítico. Necesidad de búsqueda de una apariencia de creatividad que puede conducir a ignorar activamente algunos de los aportes y contribuciones de los distintos autores que han ido jalonando la historia del psicoanálisis o a apropiarse de las ideas de otros, modificándolas, desde otro modelo teórico o paradigma, sin reconocer lo que nos legaron. Pienso que el cuidado de todos estos aspectos mencionados también forma parte de nuestra ética científica, profesional y de interrelación y solidaridad entre humanos. ♦

## BIBLIOGRAFÍA

- Baranger, M., Baranger, W. y Mom, J. (1982). Proceso y no proceso en el trabajo analítico. *Revista de Psicoanálisis*, 39(4), 527-549.
- Bolognini, S. (2020). Encantamientos y desencantos en la formación y uso de las teorías psicoanalíticas sobre la realidad psíquica. *Revista de Psicoanálisis de la APM*, 90, 653-669.
- Freud, S. (1991). El interés por el psicoanálisis. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 13, pp. 165-192). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1913).
- Freud, S. (1993). Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 14, pp. 259-272). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1915).
- Fulco, M. C. (enero de 2022). *Creatividad y diálogo en la transmisión del psicoanálisis*. Trabajo presentado en el Sexto Encuentro de Psicoanalistas de Lengua Castellana: «Creatividad y diálogo psicoanalítico», *online*.
- Fulgencio, L. (2020). Incommensurability between paradigms, revolutions and common ground in the development of psychoanalysis. *The International Journal of Psychoanalysis*, 101, 1-12.
- Green, A. (2005). *Jugar con Winnicott* (M. Segoviano, trad.). Amorrortu.
- Kachinovsky, A. (enero de 2022). *Claves y enclaves de la creatividad*. Trabajo presentado en el Sexto encuentro de psicoanalistas de lengua castellana, «Diálogo psicoanalítico y creatividad», *online*.
- Karbelnig, A. M. (2022). Chasing infinity: Why clinical psychoanalysis' future lies in pluralism. *The International Journal of Psychoanalysis*, 103, 5-25.
- Laplanche, J. (2010). ¿Hay que quemar a Melanie Klein? *Alter*, 6. [https://revista-alter.bthematic.com/files/2014/11/2.-%C2%BFHay-que-quemar-a-Melanie-Klein\\_-v.-ALTER-.pdf](https://revista-alter.bthematic.com/files/2014/11/2.-%C2%BFHay-que-quemar-a-Melanie-Klein_-v.-ALTER-.pdf) (Trabajo original publicado en 1983).
- Lieberman, D. (1976). *Comunicación y psicoanálisis*. Alex.
- Martínez Forde, J. M. (2015). Reseña del libro «Pensamiento vivo. En la obra de Carlos Sopena». *Revista de Psicoanálisis de la APM*, 73, 141-149.
- Olmos, T. (2015). La «permanencia» y el «cambio» en el pensamiento de Donald Meltzer. *Revista de Psicoanálisis de la APM*, 75, 245-249.
- Olmos, T. et al. (2000). El trabajo de pensamiento desde la perspectiva psicoanalítica. *Revista de Psicoanálisis de la APM*, 33, 177-181.
- Puchol, M. (2016). El fanatismo de la vida cotidiana. En E. Castellano, A. Cinello y C. Padrón (coord.), *Fanatismos*. APM.
- Puchol, M. (2018). *Los núcleos no simbolizados del superyó*. Trabajo para el acceso a miembro titular de la Asociación Psicoanalítica de Madrid.
- Puchol, M. (2019). La doble faz del superyó. *Revista de Psicoanálisis de la APM*, 86. <https://mercedespuchol.com/wp-content/uploads/2020/01/La-doble-faz-del-superyo-Revista-APM.pdf>
- Utrilla, M. (7 de diciembre de 2011). *Familias de emigrantes*. Conferencia en la Asociación Psicoanalítica de Madrid.
- Utrilla, M. (2017). *Una odisea del pensamiento: Influencias, libertad de pensar y violencia*. Biblioteca Nueva.

# El último sueño de Stanley Kubrick



GLADYS FRANCO<sup>1</sup>

DOI: 10.36496/N135.A7

ORCID ID: XXXX

RECIBIDO: SETIEMBRE DE 2022 | ACEPTADO: OCTUBRE DE 2022

## RESUMEN

Este trabajo relaciona los efectos del psicoanálisis en el arte a través de una novela del escritor Arthur Schnitzler (*Relato soñado*) que motivó al gran director Stanley Kubrick para la realización de su película *Ojos bien cerrados*.

Se destacan los aspectos coincidentes entre Freud y Schnitzler, que fueron contemporáneos, ambos judíos, ateos, apasionados por la exploración de los aspectos oscuros del ser humano y motivados por el «enigma de los sueños».

Stanley Kubrick, admirador de la novela de Schnitzler, *soñó* durante treinta años con llevar al lenguaje cinematográfico el *Relato soñado*, y en ese proceso fue alcanzado por los efectos que el psicoanálisis marcó en el arte del siglo XX en Occidente.

**DESCRIPTORES:** CINE / CREADOR / SUEÑO / INCONSCIENTE / PSICOANÁLISIS

**OBRA-TEMA:** OJOS BIEN CERRADOS, STANLEY KUBRICK / RELATO SOÑADO, ARTHUR SCHNITZLER

**AUTOR-TEMA:** KUBRICK, S.

1 Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. laletraescrita@gmail.com

## SUMMARY

This work relates the effects of Psychoanalysis in art, through the work of a novel by the writer Arthur Schnitzler (*Dream story*) that motivated the great director Stanley Kubrick to make his film *Eyes wide shut*.

The coincident aspects between Freud and Schnitzler are highlighted, both of them were contemporaries, jews, atheists, passionate about exploring the dark aspects of the human being and motivated by the «enigma of dreams.»

Stanley Kubrick, an admirer of Schnitzler's novel, *dreamed* for thirty years of bringing the *Dream story* to the cinematographic language and in that process he was reached by the effects that psychoanalysis marked on the art of the 20th century, in the West.

**KEYWORDS:** CINEMA / CREATOR / DREAM / UNCONSCIOUS / PSYCHOANALYSIS

**WORK-SUBJECT:** EYES WIDE SHUT, STANLEY KUBRICK / DREAM STORY, ARTHUR SCHNITZLER

**AUTHOR-SUBJECT:** KUBRICK, S.

¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño:  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.

Calderón de la Barca, *La vida es sueño*

## FREUD, SCHNITZLER, KUBRICK

La filmografía de Stanley Kubrick abarca más que sus once películas más aplaudidas y cuestionadas, las que alcanzaron gran difusión, algunos premios –aunque menos de los que merecían– y se instalaron como clásicos. Los títulos de las once películas aludidas son: *Fear and desire* (1955), *Senderos de gloria* (1957), *Espartaco* (1960), *Lolita* (1962),

*Dr. Strangelove* (1964), *2001: Odisea del espacio* (1968), *La naranja mecánica* (1971), *Barry Lyndon* (1975), *El resplandor* (1980), *The full jacket* (1987) y *Ojos bien cerrados* (1999)<sup>2</sup>.

Estas películas están basadas en novelas o cuentos, y en varios casos el creador argumental trabajó como guionista o coguionista; son ejemplos conocidos *La naranja mecánica*, basada en la obra del mismo título de Anthony Burgess, y *2001: Odisea del espacio*, que surgió a partir de «El centinela», un cuento de Arthur C. Clarke, quien trabajó junto con Kubrick sobre la base de dicho cuento, incorporando tramas de otras de sus obras y nuevas ideas que crecieron hasta consolidar aquel magnífico guion. Asimismo, durante la filmación Clarke escribió un libro titulado *The lost worlds of 2001*.

La primera película de amplio alcance que Kubrick dirigió fue *Espartaco*, y se basó en la novela escrita por Howard Fast. La autoría del guion, en ese caso, fue de Dalton Trumbo, el prolífico escritor y guionista, autor de la inolvidable novela *Johnny got his gun* (1939) y director de la primera versión cinematográfica, en 1971. En 1960 Dalton Trumbo estaba en la lista negra impulsada por el senador McCarthy. Ya había permanecido un año en la cárcel por sus ideas políticas de izquierda, pero, en libertad, continuaba censurado. No obstante, reconociendo su talento, algunos productores lo contrataban, condicionándolo al uso de seudónimo. *Espartaco* marcó el principio del fin de la persecución ideológica en Hollywood, gracias a que el actor Kirk Douglas (2012/2015), quien protagonizó la película y llevó adelante la producción ejecutiva de la misma, exigió a Estudios Universal que el nombre de Dalton Trumbo figurara en los créditos.

El último film de Kubrick, *Ojos bien cerrados* [*Eyes wide shut*] se basó en la novela *Relato soñado* [*Traumnovelle*], de Arthur Schnitzler, escritor contemporáneo de Freud. Para la adaptación, el director contrató a otro conocido guionista, gran admirador de su obra, que también había dirigido algunas películas y con quien, una vez superados los requisitos del contrato redactado por el estudio que financiaría la película, trabajó durante más de dos años en la primera versión del guion. Ese guionista

2 He mantenido el título en inglés cuando hay más de una opción para el título en español.

fue Frederic Raphael, quien escribió un relato documental conmovedor (Raphael, 1999), a la vez que tierno y gracioso, acerca de su experiencia con el gran director. El trabajo de Raphael con *Eyes wide shut* terminó a fines de 1996.

En 1999, Stanley Kubrick murió repentinamente a causa de un infarto, a los setenta años. Alcanzó a ver la película, con su familia, en un prees-treno íntimo.

Kubrick había pensado durante treinta años en llevar al cine la novela de Schnitzler y logró hacerlo; «realizó su sueño», podría decirse... Un sueño de un artista que está en relación y continuidad con otros grandes soñadores: Schnitzler, el escritor de la enigmática novela *Relato soñado*, y Freud, el creador e investigador, para quien descubrir los secretos de los sueños fue un ejercicio diario, y que soñó con que su novedosa teorización sobre el funcionamiento psíquico se extendiera como una «peste» en el campo del conocimiento, desplazando las creencias basadas en el pensamiento mágico y en presunciones de trascendentalidad.

Dos de los hombres a los que me estoy refiriendo fueron austríacos contemporáneos que tardaron mucho tiempo en conocerse, a pesar de vivir en la misma ciudad. Al parecer, Freud temía un encuentro con Schnitzler por la fantasía de encontrar en él un *doble*. Así expresaba en la carta que, con motivo del cumpleaños de Schnitzler, le escribiera el 14 de mayo de 1922:

Me atormenta un interrogante: ¿por qué durante todos estos años nunca he intentado ponerme en contacto con usted y mantener una conversación? [...] La respuesta a este interrogante implica una confesión que es, a mi parecer, demasiado íntima. Creo que he evitado su persona por una especie de temor o recelo a encontrar en usted a mi doble. No porque me sienta inclinado fácilmente a identificarme con otro o porque haya querido pasar por alto la diferencia de talento que me separa de usted; pero al sumergirme en sus espléndidas creaciones siempre me pareció encontrar, tras la apariencia poética, hipótesis, intereses y resultados que coincidían justamente con los míos. Su determinismo y su escepticismo -que la gente llama «pesimismo»-, su obsesión por las verdades del inconsciente, por los instintos humanos, su disección de nuestras certidumbres culturales

convencionales, el examen minucioso del amar y del morir, todo ello despertaba en mí un inquietante sentimiento de familiaridad (en un pequeño ensayo escrito en 1920, *Más allá del principio del placer*, intenté demostrar que el Eros y el anhelo de morir son las fuerzas básicas cuya interacción domina todos los enigmas de la existencia). Tuve así la impresión de que usted conocía intuitivamente –o, más bien, como consecuencia de una sutil autopercepción– todo lo que yo descubrí en el transcurso de un laborioso trabajo con los demás. Creo, sí, que en el fondo es usted un auténtico investigador de las profundidades psicológicas, más sinceramente imparcial e intrépido que nadie hasta ahora<sup>3</sup>. (Freud, 1968, pp. 356-358)

En *Freud con los escritores* (Gómez Mango y Pontalis, 2014), J.-B. Pontalis va más allá de las semejanzas entre Schnitzler y Freud, y apuntando a la diferencia entre ambos, propone qué elemento podría haber determinado el temor de Freud a encontrar en Schnitzler –a quien sin duda admiraba como escritor–: la figura ominosa del *doblo*. Su análisis lo conduce al contraste entre la ordenada vida familiar de Freud y «la vida disipada del hombre Schnitzler, el gran consumidor de mujeres» (p. 150). De todas maneras, no deja de ser una hipótesis; la verdad en relación con esa fantasía de Freud de encontrar en Schnitzler un *doblo* continuará en sombras para nosotros.

Por su parte, Kubrick, una vez decidido a filmar su versión del *Relato soñado*, mantuvo una curiosa actitud, ocultando a su guionista, Frederic Raphael, la identidad del autor de la novela que serviría de base para la película. En el libro que Raphael escribió (*Aquí Kubrick*; Raphael, 1999) relata que el texto le llegó sin el nombre del autor ni detalles de edición; logró hacer de ese hecho una narración risueña que no oculta del todo su ansiedad por saber, y una suerte de desesperación, imaginando que podría fracasar la filmación de una extraña novela «del siglo diecinueve»<sup>4</sup> en la que, en principio, le costaba encontrar el foco de interés. Como hombre ilustrado que era, luego de varias lecturas, Raphael restringió el campo

3 Traducción al español: <https://www.lacasadelaaparaula.com/freud-schnitzler/>

4 *Relato soñado* está ambientada en 1900.

de posibilidades de autoría del *relato soñado* a Arthur Schnitzler o Stefan Zweig. Acosó a Kubrick con la pregunta, hasta que finalmente –y gracias a un lapsus de Kubrick– logró confirmar a Schnitzler como el autor.

El 27 de octubre de 1994, Raphael escribió en su memorándum personal, a propósito de Kubrick: «Empiezo a sospechar que es un director de cine que, casualmente, es un genio, y no un genio que, casualmente, dirige películas» (p. 73).

Luego de varias lecturas del libro, Raphael pasó a compartir con Kubrick el entusiasmo por *Relato soñado*, y de allí en más, Schnitzler sería mencionado entre ellos simplemente como Arthur.

Escenas enteras debieron ser escritas, reescritas y vueltas a reescribir. Muchas veces, la única guía que Raphael recibía de Kubrick era: «Hay que seguir a Arthur» o «No te alejes de Arthur»...

Las semejanzas entre Schnitzler y Freud han sido destacadas por psicoanalistas (además del propio Freud, como vimos en la carta del 14 de mayo de 1922), y muy especialmente a partir de *Relato soñado*, obra a través de la cual el autor sostiene una trama propicia a deducir y comprender que el ser humano apenas logra alcanzar conocimientos parciales de sus afectos y conductas, y que tanto sus vivencias como sus propósitos conscientes son excedidos por otras fuerzas, extrañas para el propio sujeto. Esa percepción de extrañeza se torna aun más aguda cuando se trata de intentar acceder a la vida íntima de otra persona, sus deseos y fantasías. «Conocer al otro» es, si acaso un anhelo o una ilusión, siempre un imposible. Schnitzler pone ese asunto en el corazón del *Relato soñado*, y es lo que centra la atención de Kubrick, quien durante años pensó cómo trasladarlo a su lenguaje artístico.

El núcleo del relato consiste en tocar los límites de la verdad del amor en una pareja, argumentación muy lograda por Schnitzler, y que Kubrick pretende –y logra– no restringir a una época. El argumento de 1900 en Viena es trasladado a la Nueva York de los años noventa, encarnada por una pareja de actores que entonces era un matrimonio en la *vida real*; esto fue una condición del director para la elección de los protagonistas, que recayó en Tom Cruise y Nicole Kidman.

Es que *Ojos bien cerrados* expresa aquello que Schnitzler mostró, agudamente, en su *Relato soñado*: tenemos del otro –aún de la persona que podamos creer más próxima y familiar, o más investida por el amor– un

conocimiento parcial y en esencia falseado por el deseo propio; cada sujeto alberga en sí mismo un lado desconocido e inaccesible. El otro, al que se puede pretender conocer, es también, siempre, esencialmente desconocido.

Acceder a «saber que no se sabe» centra la paradoja del descubrimiento freudiano. Gracias a Freud podemos reconocer la existencia de lo Inconsciente como reducto de ciertas verdades del deseo que nos constituye, que somos precipitado de deseo de otros que nos han señalado como humanos y habilitado a la desesperanza en la expectativa de otra vida y a la descreencia en la verdad y en la posibilidad de sostener sin desmayo nuestras más valiosas intenciones conscientes. El psicoanálisis nos permite dimensionar la enormidad de nuestra ignorancia y nos conduce a reconocer que no somos *buenos, ni nobles ni sagrados*.

Tempranamente Freud se interesó en los sueños y los ubicó como una construcción relevante junto con otras formaciones del Inconsciente: los lapsus, los actos fallidos, los síntomas. En el relato de los sueños como formaciones psíquicas de la vida cotidiana de todas las personas encontró abundante material de análisis y arribó a exquisitas conclusiones respecto al funcionamiento psíquico, que están en el sustento de nuestra formación como psicoanalistas. «El sueño es una realización de deseos» es una formulación que manejamos con familiaridad. El trabajo psíquico que implica la realización de un deseo inconsciente aprovecha la circunstancia del soñar para hacer efectivos también deseos preconscientes latentes, alcanzando así, entre lo censurado y lo admitido, producciones cada vez dotadas de originalidad. Que el sueño no es mensaje de dioses ni enigma indescifrable, sino manifestación psíquica de realización de deseos, es algo que ha tenido, como otros descubrimientos freudianos, difusión en la cultura general, tanto entre sus contemporáneos como en los años siguientes. El *Relato soñado* de Schnitzler es un efecto de *La interpretación de los sueños*, como también lo es el sueño de treinta años de duración de Kubrick, su deseo de filmar el relato. Es de destacar que la imagen visual es el lenguaje dominante en el sueño y también en el cine, y Kubrick fue un realizador que «valoraba el carácter visual del cine por encima de cualquier otro arte y quería explorar los límites de hasta dónde se podía narrar una historia solo con imágenes y sonido, con la menor cantidad de diálogo posible» (ZEPFilms, 2019).

Es especialmente a través del quehacer de los artistas que el psicoanálisis ha mostrado su pregnancia en la cultura occidental, tanto desde las manifestaciones y obras de movimientos interesados en mostrarse permeados por la influencia del psicoanálisis –como, por ejemplo, el movimiento surrealista– como en obras y corrientes, colectivas o individuales, donde la relación puede no ser explícita, pero es posible pesquisar el carácter nutriente de «lo psicoanalítico». Muchos artistas –escritores, cineastas, dramaturgos, artistas plásticos, etc.–, así como referentes en los desarrollos en filosofía, historia y ciencias sociales en general se muestran atravesados por el psicoanálisis –como línea fuerte de la época– en su obra o en sus ideas. También dentro de las disciplinas científicas, en los dos primeros tercios del siglo XX, la psiquiatría se mostró permeable a las ideas psicoanalíticas. Más tarde, sin embargo, el imperativo de la inmediatez y la prevalencia de la acción sobre la reflexión en el pensamiento occidental contemporáneo ha generado en algunas regiones dificultad para el diálogo fructífero entre ambas disciplinas.

Pienso que tanto Schnitzler como Kubrick pueden ser vistos como los creadores en general, autores de sueños conscientes (escribir un libro, filmar una película); la creación artística implica canalización pulsional, represión y sublimación, además de aquella particularidad, no genérica, que llamamos talento. En los productos artísticos logrados, a veces por los contenidos, a veces por los tonos o por los efectos que producen, se puede pesquisar la fuerza del deseo de dominio de lo Inconsciente. Dentro de la formulación general (escribir, filmar, en fin: crear) pueden desplegarse y administrarse impulsos de desafiar las prohibiciones, así como deseos de dominio sobre lo ingobernable propio y del otro. Contenidos inconscientes destructivos, violentos, prohibidos subyacen a otros aceptables para la conciencia, y en su entramado se imponen determinados retazos fantasmáticos que, mediante mecanismos de represión y sublimación, admiten una tramitación aceptable. Así es que, en general, los artistas plasman en sus creaciones características individuales dominantes en la cultura de su época y aspectos universales, inherentes al drama humano signado por el deseo, la prohibición y la muerte.

Pienso que Kubrick pudo ser tocado por algo que le concernía como humano en el relato de Schnitzler, y eso fue lo que sostuvo tantos años,

vivo, el deseo de «contar el cuento» con su propia voz. Como representante de otra línea artística, usó la prerrogativa de recrear un argumento que le impactara especialmente.

En la película *Ojos bien cerrados*, Kubrick confió parte de la consistencia de la relación, familiaridad y complicidad en la pareja protagónica, al hecho de que fueran pareja en la vida real. La base de «conocimiento mutuo» que haría estallar una conversación estaba asegurada por los cruces de los protagonistas en la casa, y especialmente en el baño y el dormitorio, como zonas de intimidad.

#### EL PODER DE LAS PALABRAS

Como psicoanalistas estamos habituados a valorar intensamente el poder curativo de la palabra en transferencia. Poco se habla del poder inverso que también puede tener en el caso de la mala praxis. Encontramos, sí, frecuentemente, en la literatura, ejemplos del poder de la palabra, tanto para construir como para destruir. «Sí», «no», «culpable», «inocente», «nunca más», «para siempre» pueden significar síntesis determinantes en la vida de protagonistas de diferentes historias.

En la historia de Fridolín y Albertine (protagonistas de Schnitzler que son llamados Bill y Alice en *Ojos bien cerrados*) hay una conversación que detona los sucesos que acontecerán después. Es un diálogo que tiene la pareja en un clima de intimidad, la noche siguiente a una fiesta en la que ambos se han mostrado en juegos de seducción con otras personas. En la novela, la conversación cubre varias páginas y hay un intento claro del autor de exponer el conflicto que se genera en una pareja (y el riesgo que corre el compromiso amoroso que la une) cuando la confianza en el amor recíproco colisiona con el deseo que se activa y desvía hacia otro u otros.

En la película, la escena de la conversación se inicia aproximadamente a los 1 minuto, 20 segundos, mientras la pareja comparte un cigarrillo de marihuana y comienza, en forma risueña –y en clima que anuncia una culminación sexual– a conversar sobre lo que cada uno creyó ver u observó, fragmentariamente, en la fiesta de la noche anterior: Bill fue abordado por dos bellas jóvenes modelos, Alice bromea acerca de ese hecho, y también lo hace Bill acerca de Alice, bailando con un hombre que evidenciaba su

deseo de seducirla. Los comentarios bromistas de ambos son puntuados en determinado momento por Bill, cuando luego de decir (aproximadamente) «Mmm, ese hombre quería llevarse a mi mujercita a la cama...», remata con: «[Pero] Yo sé que tú nunca me serías infiel. Estoy seguro de ti». Entonces Alice –quizás ha fumado más que él o se siente aguijoneada por esa irritante seguridad masculina– se ríe un poco histéricamente y luego, repentinamente seria, pasa a hablar con emoción de un recuerdo vívido en ella. Le cuenta que un año antes, cuando estuvieron alojados en un hotel durante unas vacaciones, ella había correspondido a la mirada de otro hombre. Solo existió esa mirada entre ellos, pero Alice pensó que si el hombre «quisiera tomarla, aunque fuera una sola noche», ella estaba «dispuesta a perderlo todo». «Todo el resto del día y esa noche –agregamientras hacíamos planes para nuestro futuro y hablábamos de Helena [la hija], en ningún momento él estuvo fuera de mi mente...».

Esto que expresa Alice es, esencialmente, lo central del parlamento de Albertine en el *Relato soñado* de Schnitzler (1926/2016): «No hubiera podido resistirme. Me creía dispuesta a todo; creía estar prácticamente decidida a renunciar a ti, a la niña y a mi futuro, y al mismo tiempo (¿puedes comprenderlo?) me eras más querido que nunca» (p. 11).

Durante la «confesión» de Alice, el rostro de Bill refleja el impacto de las palabras, el esfuerzo por darles cabida en su mente, la perturbación que producen. El «otro», el rival a quien Alice describió como «un militar», comienza a ser creado en su pensamiento. Como espectadores, podemos ver cómo se instala invasivamente en la mente de Bill, y no nos sorprenderá que, de ahí en más, una imagen de entrega sexual protagonizada por Alice y el militar lo asalte repentina e invasivamente en distintos momentos.

Una llamada que lo reclama con urgencia como médico interrumpe la conversación, y Bill sale de la escena en estado de conmoción.

### Los efectos: Trama de sueños

A partir de allí, los acontecimientos se suceden en un clima de irrealidad que transmite el estado anímico del personaje: un ir y venir en confusión, alteración de los sentidos, ansiedad y desasosiego. Nada parece *familiar* y tranquilizador, sino todo lo contrario. Los acontecimientos contradicen la

lógica; sin embargo, su sucesión está naturalizada por el *estado alterado* del personaje. Vemos escena tras escena desde su mirada, y como su mirada ha sido alterada por el impacto de algo inesperado y sorprendente, los sucesos que se despliegan son también sorprendentes, ilógicos, inesperados, absurdos. El director nos atrapa en esa realidad onírica, que es su sueño, y al mismo tiempo contiene los elementos de universalidad de todos los sueños: exponer, dar vida, realizar, al mismo tiempo que disfrazar los deseos prohibidos.

Una de las escenas centrales de *Ojos bien cerrados* es la orgía ceremonial desarrollada en una misteriosa casa, adonde Bill arriba luego de un trabajoso periplo y en la que protagonizará una escena con una mujer (a la que parece reconocer); inmediatamente será expulsado de la casa. Parte del ceremonial está pautado por música de György Ligeti (1923-2006) a quien Kubrick ya había recurrido para acompañar determinadas escenas en *2001: Odisea del espacio* y en *El resplandor* (en esta última, contextualizando el proceso gradual de caída en la locura del protagonista). Para *Ojos bien cerrados* usó, en la escena del ceremonial, el segundo movimiento de *ricercata*. Dicha composición consta de once movimientos; el segundo utiliza solo tres notas: mi sostenido, fa sostenido y sol. Transmite una atmósfera insistentemente enigmática.

Todos los personajes que se encuentran en la mansión usan antifaces y capas, atuendos en los que predominan el negro y el rojo, pero el aspecto más llamativo, en segundo plano, es la imagen de las cópulas orgiásticas, que efectivamente se representan, pero despojadas de lo que serían detalles ineludibles en tales escenas si estas fueran «reales»: faltan los sonidos humanos exaltados, el clima de desenfreno, la desprolijidad de la bacanal.

... y los sueños, sueños son

Puede llamar la atención que muchos de los comentarios críticos sobre la película no cuestionen el alto nivel de absurdo que contienen algunos tramos de la actividad desplegada por Bill a partir de la «confesión» de Alice. Se suman incongruencias y enlaces ilógicos que parecen naturalizados por el personaje y que definen sus acciones. Al regreso de la peripecia, Bill encuentra sobre su almohada, al lado de la durmiente Alice, la máscara usada

en la visita a la misteriosa mansión a la que llegó impulsado por la angustia. Algunos críticos han evaluado este hallazgo icónico como una prueba de realidad. Por el contrario, creo que podríamos pensar esa escena como el resto onírico que a veces acompaña al durmiente en el despertar, incluso a lo largo del día siguiente o de días sucesivos. (En el análisis es frecuente volver sobre algunos sueños en particular, que no caen en el olvido, sino que insisten en ser comprendidos; llegar, al menos, hasta el borde de lo posible). Puesto que en el universo psíquico no hay cancelación, sino tramitación del deseo inaceptable/prohibido, este encuentra vías de expresión a través de las formaciones de compromiso. Como tales, los sueños son esencialmente propicios a ser integrados al recuerdo como acontecimientos de «la vida real». Esto (de lo que todos podemos tener ejemplos) es, en mi opinión, lo que Stanley Kubrick quiere rubricar con *Ojos bien cerrados*, y esta es, en ese sentido, la más *psicoanalítica* de sus películas.

Bajo impacto de una revelación que lo destituía de una ilusión (ser el único para una -¿su?- mujer), Bill actúa y sueña. A través de uno o varios sueños, intenta compensar el daño narcisista sufrido desplazando sus deseos sexuales y vengativos hacia otras mujeres (en el «después del golpe», una mujer muere para salvarle, y otra mujer -una prostituta- contrae una enfermedad mortal). La «realidad» es, esencialmente, su tormenta interior, agitada por la imagen de Alice en apasionada entrega al desconocido; en ese contexto, el sueño -donde él atraviesa barreras que parecen infranqueables, se confunde en una cofradía donde todo parece posible y es deseado por más de una mujer- oficia de recurso paliativo provisorio.

Kubrick eligió cuidadosamente la dosificación de palabras de sus personajes. Es especialmente relevante el diálogo final de los protagonistas, que, como la vida, no promete futuro, pero propone aceptar lo posible del presente. Similar en esencia al *Relato soñado* de Schnitzler, la calma llega con la voz de Alice: «Lo más importante es que estamos despiertos ahora. Y, con suerte, por mucho tiempo más».

El final de *Relato soñado* de Schnitzler (1926/2016) difiere en algunos pocos detalles, y hay más intercambio de palabras entre los protagonistas. El escritor procura que las imágenes sean creadas por el lector, y para ello recurre a más diálogo que el cineasta:

-Sospecho que la realidad de una noche [dice Albertine ], incluso la de toda una vida humana, no significa también su verdad más profunda.

-Y que ningún sueño -suspiró él suavemente- es totalmente un sueño.

Ella cogió la cabeza de él entre sus manos y la apoyó cariñosamente contra su pecho. -Pero ahora estamos despiertos -dijo- para mucho tiempo.

Para siempre, quiso añadir él, pero, antes de que pronunciara esas palabras, ella le puso un dedo sobre los labios y, como para sus adentros, susurró: -No se puede adivinar el futuro.

Permanecieron así en silencio, dormitando los dos un poco y próximos entre sí, sin soñar... (p. 136) ♦

## BIBLIOGRAFÍA

Castro, A. (2003). *Stanley Kubrick*. Titivillus.

Douglas, K. (2015). *Yo soy Espartaco: Rodar una película, acabar con las listas negras*. Capitán Swing. (Trabajo original publicado en 2012).

Freud, S. (1968). *Briefe 1873-1939*. Fischer.

Freud, S. (2008). La interpretación de los sueños. En J. L. Etcheverry, *Obras completas* (vol. 4). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1900 [1899]).

Gómez Mango, E. y Pontalis, J.-B. (2014). *Freud con los escritores*. Nueva visión.

Infascelli, A. (director) (2015). *Mi amigo Kubrick* [película]. Rat Pac Documentary Films.

Peluffo, J. (12 de abril de 2019). Kubrick y la escena primaria: El pivot obsesivo. *tend*. <http://tend.uy/pluritemática/kubrick-y-la-escena-primaria-el-pivot-obsesivo>

Raphael, F. (1999). *Aquí Kubrick*. Mondadori.

Schnitzler, A. (2016). *Relato soñado*. Acanalado. (Trabajo original publicado en 1926).

ZEPFilms (2019)S. Stanley Kubrick: La historia detrás del metódico artista [video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=0xX4f07AIFQ>

# Notas sobre migración, escritura y transmisión intergeneracional



ELÍAS ADLER<sup>1</sup>

DOI: 10.36496/N135.A8

ORCID ID: 0000-0002-4935-1675

RECIBIDO: SETIEMBRE DE 2022 | ACEPTADO: OCTUBRE DE 2022

## RESUMEN

Lifka viaja, con veinte años, desde su Polonia natal a mediados de los años treinta, hacia Montevideo para instalarse aquí, dejando a toda su familia en esa zona del mundo. La esperan su hermana y su cuñado. Durante el trayecto en barco, Lifka escribe en un cuaderno. La familia que consigue formar en Uruguay desconoce la existencia del cuaderno hasta que Lifka entra en su vejez. Luego de su muerte, el cuaderno se pierde. El año pasado vuelve a aparecer en una caja y comienza a ser traducido y a develar un sinfín de características desconocidas de Lifka.

Es posible que el cuaderno sea un intento de Lifka por pasar el tiempo durante su viaje en soledad en el vapor Asturias. Es un intento también por empezar a procesar una migración que seguramente tiene sus puntos traumáticos, pero quedan muchas interrogantes.

1 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. eadler@adinet.com.uy

El trabajo abordará las notas y los escritos de Lifka, e intentará acercarse desde una lectura básicamente psicoanalítica a las preguntas que se abrieron con el descubrimiento del cuaderno de tapas marrones y su contenido.

**DESCRIPTORES:** MIGRACIÓN / FAMILIA / TRANSMISIÓN / TRANSGENERACIONAL  
/ ESCRITURA / SILENCIO / HOLOCAUSTO / MEMORIA

#### SUMMARY

In the mid-thirties and at the age of 20, Lifka travels from his native Poland to Montevideo, and settles here, having left his family behind in that corner of the world. His sister and his brother-in-law await him. During his boat trip, Lifka writes in a notebook. The family he manages to start in Uruguay ignores the existence of this notebook until Lifka becomes old. After his death, the notebook gets lost. Last year it is found in a box and starts being translated to reveal a myriad unknown characteristic of Lifka.

The notebook could be Lifka's attempt to while time away in the solitude of his trip on board of the Asturias steamboat. It is also an effort to start processing a migration which surely has its traumatic points, but many questions remain open.

The paper deals with Lifka's notes and writings and tries to approach, from a basically psychoanalytic perspective, the questions that emerged with the discovery of the notebook with black covers and its content.

**KEYWORDS:** MIGRATION / FAMILY / TRANSMISSION / TRANSGENERACIONAL  
/ WRITING / SILENCE / HOLOCAUST / MEMORY

## INTRODUCCIÓN

El trabajo aborda las notas y los textos de un cuaderno de tapas marrones escritos por Lifka durante un viaje que la traía desde Europa al Río de la Plata en el barco Asturias, en setiembre de 1930, en un tiempo donde los tambores de la guerra comenzaban a sonar nuevamente en aquel lejano continente, la crisis social y la económica eran profundas, el antisemitismo y otras situaciones conflictivas arreciaban, y en el centro de Europa quedaba buena parte de su familia.

El intento es acercarse desde una lectura básicamente psicoanalítica a las interrogantes que se abrieron con el descubrimiento por parte de la familia de Lifka del cuaderno que permaneció perdido durante décadas. El cuaderno y su contenido dan lugar a reflexionar sobre distintas temáticas a las que se estará aludiendo a continuación: la migración, la escritura y la creación en sí mismas, y la transmisión entre generaciones.

Lifka era y es mi abuela materna. Conozco muy bien solo una pequeñísima parte de su vida. Muchos trayectos, lapsos y episodios están llenos de silencios y misterios que nunca fueron aclarados ni respondidos. Dado este relacionamiento personal que me une ineludiblemente a la escritora, al cuaderno y sus textos, los lectores imaginarán las dificultades que escribir este trabajo genera. Es fácil perder la claridad de exposición, entre tantas otras, ante tales cercanías. De todos modos, creo que bien vale la pena contar y pensar.

### UNA PRESENTACIÓN MÁS MINUCIOSA DE LIFKA Y SU CUADERNO

Lifka tenía ojos claros y tristes.

Luego de pasados sus ochenta años y fallecido su esposo, entró en un proceso de deterioro. Reconocía a pocas personas, permanecía sentada en un mismo sillón y casi no hablaba con las que la rodeaban, acompañaban o visitaban. Cada día, a la mañana, luego del desayuno, Lifka procedía al mismo ritual: se paraba frente al antiguo espejo de marco dorado que había en su dormitorio y «dialogaba» con la imagen que veía. Hacía comentarios en diferentes idiomas y declamaba sentidamente en polaco, en voz alta, leyendo lo que estaba escrito en un cuaderno de tapas marrones

que ya tenía muchísimos años y cuya existencia era conocida por algunos integrantes de la familia, pero desconocida para sus nietos.

Desde el inicio de cada día y luego de la sentida lectura de un párrafo, Lifka hacía unos segundos de silencio como esperando una respuesta de la persona que estaba en la luna de cristal. Quizás la obtenía, por eso su insistencia de cada mañana. Falleció unos años después, y con el desarmado y vaciamiento de su casa, muchas cosas desaparecieron, algunas fueron puestas en cajas y otras fueron repartidas entre la familia o vendidas en remates. El cuaderno de tapas marrones se esfumó en medio de tantos trajines.

Hace unos meses, en una caja que había paseado por varios lugares sin que nadie le diera mucha importancia, apareció el cuaderno. Los textos estaban escritos en su mayoría en polaco, uno solo en yidish y otro conjuntamente en polaco y ruso, con tinta negra, con una letra muy prolija y clara. Los textos fueron enviados a traducir al castellano por algunos familiares para que resultaran accesibles y comenzaron a develarse características desconocidas de una joven Lifka.

Es posible que el cuaderno haya sido solo un intento de ella por pasar el tiempo durante su viaje en soledad en el barco, pero tal vez fuera una tentativa también por empezar a procesar una migración que seguramente tuvo sus puntos traumáticos. De todos modos, quedan muchas interrogantes. Una puerta que se abre muestra otras puertas por abrir.

## MIGRAR A URUGUAY

Lifka había nacido en Polonia, en una zona rural, en el pueblo de Synogora, cerca de la ciudad de Zuromyn, 150 km al noroeste de Varsovia. Su padre era magistrado y su madre se hacía cargo del cuidado de sus hijos y de la casa. Ambos hablaban varios idiomas. A principios de la década del treinta del siglo pasado, con veinte años, Lifka subió al barco Asturias en Génova, que venía hacia el Río de la Plata y tocaba el puerto de Montevideo. Había sido pedida, en un trámite oficial, por su hermana y su cuñado, que estaban en Uruguay desde hacía pocos años. Esta «solicitud» era esencial para poder ingresar a nuestro país. Algunos de sus cortísimos relatos a sus nietos confirmaban que había venido sola y se sintió rodeada

por el miedo en el barco: al viaje, a los hombres extraños, a los pasajeros en general. Se sentía muy sola y fue ahí donde presumiblemente comenzó a escribir en un cuaderno, llenando las horas del día de un largo periplo mediterráneo y atlántico. Una foto en el barco la muestra como una mujer muy joven y bonita, con su pelo recogido, dispuesto en largas trenzas.

En Montevideo se casó y formó una familia. Su esposo también era polaco y ella le insistía hasta casi el comienzo de la guerra con que quería volver a ver a sus padres a su ciudad natal. Nada les aseguraba que pudieran volver a entrar a Uruguay luego del viaje. Finalmente, nunca viajaron. Se confirmaba que, para muchos europeos que venían a Sudamérica en aquellos tiempos, la migración era un viaje sin retorno. Lifka no solo se hizo cargo de sus hijos, sino que también trabajó fuera de su casa, cosiendo y realizando costuras para algunas de las tiendas montevidéanas de la época.

En 1945, luego de la guerra y a través de testigos y familiares que habían sobrevivido a la Shoá, supo el derrotero de sus padres, cuya deportación de sitio en sitio había culminado en su asesinato en el campo de exterminio de Auschwitz. Las fichas sobre sus destinos personales están en el Museo del Holocausto de Israel (Yad Vashem).

Cuando comencé a conocerla y tal como la recuerdo, Lifka no quería hablar en polaco. Hablaba en castellano o en yidish. De su pasado, lo hacía solamente en momentos puntuales. Se negaba a hablar del lugar de donde provenía, y ante las preguntas de algunos de sus nietos, contestaba que esos temas de su historia la ponían muy triste. Era muy habitual también que los padres pidieran a sus hijos evitar algunas preguntas a su abuela.

No sabemos realmente cuáles fueron las causas concretas que motivaron su migración. Hemos nombrado las coyunturas generales de los países del centro de Europa, y Lifka fue una más dentro de una correntada enorme de personas que se movieron hacia este continente, a un mundo distinto, a una lengua distinta, donde conocían muy pocas personas en el lugar en el que iban a vivir. Más allá de la conmoción psíquica que supone una migración, Lifka, como joven mujer, se arriesgó, como tantos y tantos otros, hacia lo desconocido. Lo interesante es que es posible saber, por medio del cuaderno de tapas marrones, de algunos de los temas que rondaban a Lifka mientras el barco Asturias navegaba hacia nuestro país.

## ESCRIBIR. CREAR. PROCESAR

Cuando comenzaron a llegar las traducciones, también vinieron los comentarios de la traductora. Lifka transmitía con claridad sus sentimientos y sensaciones.

En la noche llena de soledad

*Llegaste a mí en una noche llena de soledad,  
en una hora del dolor y anhelo...*

*Para iluminar la oscuridad de mi alma,  
con el encanto de la caricia amorosa...*

*Así que te tomé en mis brazos,*

*Con los labios apretados en un abrazo*

*Estás temblando, estás sediento de amor y felicidad...*

*Y las palabras se congelaron en un latido del corazón...*

*Qué calientes están tus manos hoy...*

*Todo tu cuerpo arde de placer...*

En los escritos no había una sola alusión personal o familiar directa. Escribió textos, monólogos, poemas que respetaban a rajatabla una métrica estricta sobre temas diversos: el amor y el desamor, las relaciones afectivas, el erotismo y el placer, alusiones a vivir en un país que no la quería por su condición de judía y le era hostil, relatos en primera persona donde diferentes personajes se preguntan sobre su situación económica y lo que deben hacer para sobrevivir, se cuestionan el sentido de la vida, la existencia y el temor por el futuro, pero dejando lugar a la esperanza.

Los textos son versátiles. Una mujer mientras vende productos variados en un mercado al aire libre en alguna plaza de alguna ciudad polaca dialoga con un público imaginario y cuenta de sus dramas cotidianos con visos de humor. En otro texto, otra mujer muestra su «despecho» por un amor no correspondido y le pide a su amado que se vaya, que no insista, que nada necesita de él, que ella se quedará viviendo sola.

La traductora aporta datos interesantes. Pese a vivir relativamente lejos de Varsovia, Lifka maneja las costumbres y la jerga de la capital de

Polonia de los años veinte y treinta con expresiones de la época y modos de «decir» de diferentes clases sociales. También por la traductora, la familia se entera de que Lifka hablaba en varios idiomas porque en sus relatos combina y juega con ellos en diálogos en los cuales una persona habla en una lengua (polaco) y la otra en la propia (ruso), y jamás consiguen entenderse, pero sus intercambios trasuntan un sentido del humor que sus familiares más cercanos no recuerdan que ella evidenciara. Con este último texto, en el que combina el idioma polaco con el ruso, Lifka habla de varios elementos, pero particularmente es posible señalar el que hace a un desencuentro. En principio, es un desencuentro entre dos personajes con diferentes lenguas, pero ¿a qué desencuentros se está refiriendo? ¿A aquellos vinculados al lugar de donde proviene o a los que se pueden generar en el proceso de migración al llegar a un lugar nuevo? Quizás a ambos, podríamos responder hoy.

Fuera de estos primeros escauceos y preguntas con respecto a los textos de Lifka, hay una interrogante que insiste mientras pensamos y escribimos este trabajo: ¿Qué es el cuaderno de tapas marrones?

Desconozco el valor literario de los escritos sobre el barco y tal vez poco importe ese punto. Lo que podemos afirmar es que los relatos del cuaderno son la evidencia del mundo del cual provenía Lifka, del ambiente en el que vivió sus primeros veinte años y también de su capacidad creativa. Esta última, con la frescura y espontaneidad que muestra en sus escritos, nos hace pensar en el cuaderno como producto de su mundo interno y sus conflictos. ¿Cómo procesar una migración que la puede exponer desde la soledad y el desamparo a un estado traumático y de desorganización? ¿Son los escritos del cuaderno en su lengua(s) materna(s) un intento de encausar el desarraigo y la pérdida de su mundo familiar? ¿Es en sus escritos donde quedan depositados sus angustias, sus temores y expectativas frente a la nueva vida? Quizás relatar le estaría permitiendo manejar ansiedades y emociones que ordenan mínimamente los acontecimientos y los avatares del mundo en el que estaba viviendo.

Tal vez el cuaderno podría ser lo que une una orilla del océano con otra. ¿Podríamos pensar en el cuaderno de tapas marrones como lo transicional que la sigue conectando a sus raíces? León y Rebeca Grinberg (1984) escriben:

El inmigrante necesita un espacio potencial que le sirva de lugar de transición y tiempo de transición, entre el país objeto materno, y el nuevo mundo externo: espacio potencial que otorgue la posibilidad de vivir la migración como «juego, con toda la seriedad e implicaciones que éste tiene para los niños».

Quizás el cuaderno tuviera para Lifka algo de este espacio potencial. Ella no parece estar tapando sus pérdidas, puede crear a partir de las mismas evidenciando una dimensión elaborativa, en la soledad del barco, que habla de sus recursos propios.

Estrella que brillaba...

*Oh, estrellita que brillaste cuando vi el mundo,  
¿Por qué, mi pequeña estrella, tu rayo se quedó tan pálido?  
¿Por qué ya no ardes por mí como en los días de mi infancia?  
Cuando jugaba en el seno de mi madre, en mis sueños pintados...  
¡Oh, estrella! ¡Reaviva mi vida de antes en tu rayo,  
y que el cielo azul brille encima de mis ojos! ¡Como en el pasado!  
Para que mi corazón aún pase la suerte de los años de juventud,  
antes de que la mano severa y de hierro me empuje más allá del mundo  
soleado...*

¿Por qué no pudo seguir escribiendo y desplegando esos aspectos creativos cuando llegó a nuestro país? ¿O pudo durante un tiempo, y luego no más? Carecemos de datos. El recuerdo de sus familiares uruguayos quedó fijado a su presentación afectuosa pero triste, aletargada en un tiempo fijo, encerrada en un pequeño espacio de calles conocidas, actividades reiterativas y sin demasiado movimiento. Acompañaba todos los acontecimientos familiares vestida de forma elegante en su presentación, pero no perdía la mirada triste. Era cariñosa y generosa en los encuentros y en sus regalos, se mostraba receptiva a recibir a sus nietos, pero siempre faltaba algo de lo vital.

Una tupida cortina se abatió entre un antes y un después. ¿Un antes y un después de su llegada a Montevideo? Tal vez. Me inclino más por pen-

sar que hay un antes y un después del momento en el que comenzaron a llegar las noticias de Europa, con todos sus desastres y la eliminación de buena parte de su familia.

Lifka no hablaba de las pérdidas sufridas, no nombraba aspectos de sus épocas infantiles, ni de los familiares que quedaron en la Europa asesina, ni de los amigos que quedaron, ni de las calles de su pueblo, ni del clima, ni de las costumbres de aquellos lugares, ni de los objetos cotidianos que poblaron su historia en Polonia antes de migrar. Solo lo que cocinaba, con nombres extraños, un aroma característico y un gusto diferente a otros, quedaba como señal de una tierra de la cual provenía. Mi abuela no hablaba de todos aquellos porque, como a tantos otros, nombrar evocaba la angustia y la culpa por haber dejado a sus familiares y corrido con otra suerte (Primo Levi, Rafael Moses, León y Rebeca Grinberg). Su silencio se hacía entendible en la medida que íbamos creciendo. Nos adaptábamos a la idea de que a veces es necesario acallar las palabras para alejarnos del dolor y el desconcierto. Todos callábamos o, por lo pronto, nos adaptamos al silencio para no importunar o por miedo a escuchar lo que no se puede describir con palabras.

Repetidamente, me pregunto: ¿Con qué derecho evoco las creaciones literarias, los recuerdos y las sombras, los pensamientos y los demonios que tal vez Lifka quiso evitar? ¿Por qué no pensar también en su derecho a ocultar lo que no podía o no quería hablar?

#### LA TRANSMISIÓN ENTRE GENERACIONES

El cuaderno de tapas marrones dice mucho sobre Lifka, pero también dice mucho sobre nosotros. La persistencia en la búsqueda, la curiosidad, la traducción y la lectura del cuaderno nos define en algunos de nuestros aspectos.

El cuaderno fue la excusa perfecta cuando ella ya no estaba para entrometernos en su vida. Tal vez muestra el placer *voyeurista* de saber sobre lo que escribió en aquel viaje tan lejano. El cúmulo de interrogantes sobre ella y sus silencios, sus ojos tristes despertaban múltiples curiosidades, pero, justo es decirlo, no en todos los familiares. Quizás la expectativa era que el cuaderno guardara notas que explicaran lo que para algunos de sus

nietos parecía incomprensible y que dieran cuenta de su tristeza que nos entristecía.

Ella callaba, pero no así el cuaderno de tapas marrones. El cuaderno dice y recuerda en las lenguas utilizadas en ese lugar donde ella había nacido. El cuaderno no dice todo lo que esperábamos y no dilucida todos los misterios. Toda la verdad se nos escapa siempre entre las rendijas y por todos los sitios. El cuaderno apenas da a conocer detalles. En el momento que lo escribí, no sabía los desenlaces que se iban a dar en esa Polonia de la cual hablaba. El cuaderno fue escrito antes de la catástrofe de la Shoá, y podemos pensar que esta, tal vez, desorganizó una parte del mundo que Lifka guardaba dentro de sí. La migración hacia Uruguay pudo constituir una pérdida enorme, y a pesar de sus logros personales y familiares, los daños descomunales que prosiguieron pudieron desarmar mucho de lo construido.

Nosotros conversábamos con ella de cosas mundanas, a pesar de que callaba muchos temas sobre su historia. La interrogante que surge es: ¿Por qué nunca se desprendió del cuaderno, como pudo haber pasado con otros elementos que trajo en su valija? Si suponemos que habitualmente se escribe para otro, ¿tendría la expectativa de que algo se pudiera transmitir a sus hijos y sus nietos? No lo sabemos, pero tal vez lo deseamos. Cuando pensamos en la permanencia del cuaderno a lo largo del tiempo, se nos ocurren varias hipótesis. ¿Lo guardaba para preservar algo propio que trajo de su tierra, de su infancia, y que la unía a sus padres y su familia de origen? Tal vez el tiempo y el espacio del antes de la guerra convivían en ella internamente con la vida cotidiana y habitual. ¿O hizo un corte como una especie de disociación operativa para seguir funcionando, continuar con la vida, con la familia y con los hijos en este país que la había recibido, y dejar atrás lo que la migración había generado y lo que la guerra trajo, arrasó y quitó?

La permanencia del cuaderno la conectaba con todo aquello a pesar de su negativa a hablar del pasado y a nosotros también nos ha hecho de conexión con aquel tiempo de Lifka, sacudida por sus propios conflictos personales, acontecimientos y avatares de la historia.

Lifka tuvo varias veces que reinventarse y empezar de nuevo. Adquirió una nueva lengua que, por la dificultad al hablarla y un acento particular,

no solamente denunciaba su extranjería, también sus dificultades en un mundo distinto y al que tuvo que adaptarse.

Mi abuela hablaba en varios idiomas, pero ¿cuál era su lengua? ¿En qué lengua recordaba, pensaba o soñaba? ¿En qué lengua criaba a sus hijos, cantaba canciones de cuna o relataba cuentos infantiles? La lengua está totalmente ligada a los aspectos identitarios de los sujetos. Las lenguas tienen un espacio y un territorio, y algunos de sus componentes se trasladan inconscientemente a las nuevas generaciones. Por eso el cuaderno no solo habla de Lifka, también habla de nosotros, de nuestra identidad y nuestras pertenencias, y de la transmisión de una cultura. A pesar de los silencios, los misterios y las interrogantes, algo se traslada de generación en generación. Lifka migró, partió a otra tierra, y en su peregrinar llevó, en sus bolsos y valijas, sus lenguas, la trama de sus objetos internos, lo que ella era y traía de sus padres y de sus figuras significativas a nivel afectivo. Era portadora de una identidad que legó a sus hijos y a los hijos de sus hijos, no como algo totalmente estructurado, fijo e inmóvil, sino como algo que se transmite con sus variaciones entre generaciones (Faimberg, 2013).

El cuaderno sobrevivió a todo, guardado en algún sitio. Y volvió a aparecer en su vida cuando los médicos dijeron «Alzheimer» para definir la conmovedora «desarticulación» de una mente que progresivamente iba borrando todo de una manera peculiar. Solamente el cuidado constante y concienzudo de alguno de sus hijos y nietos se oponía al derrumbe total, y la tupida cortina entre el antes y después del barco Asturias y de Auschwitz se corría silenciosamente y le permitió a Lifka que coexistieran, en un mismo espacio mental, la realidad y el delirio, el recuerdo y la falsificación del mismo, el pasado y el presente. Pero ya no sabíamos qué era creíble. La lengua polaca, silenciada y rechazada, volvió con la lectura y declamaciones frente al espejo. Fue la lengua de su senilidad cuando muchas cosas ya no se recordaban (Molloy, 2010, 2016).

#### UNAS PALABRAS MÁS

Lifka fue, como todos, hija de su tiempo.

Cada migrante más o menos voluntario ha pasado en algún momento por la instancia de tomar una decisión de irse del lugar donde nació, y

ese acto conlleva un desgarró, muchas veces profundo, dependiente de la estructura psíquica previa de quien toma decisiones radicales. Ante ese movimiento, Lifka comienza el acto creativo de escribir en las lenguas que conoce, con un mundo lleno de figuras que la representan y que son parte de su historia y de la constitución de su identidad y de la nuestra, por transmisión intergeneracional. Lifka siguió llevando consigo lo perdido porque seguía siendo parte de ella misma, aunque se negara o no pudiera hablar en polaco.

Nosotros guardamos el cuaderno no solo por afecto, también por «deber de memoria», al decir de Reyes Mate (22 de octubre de 2017), entendiendo este concepto en función de que «cada generación tiene una responsabilidad heredada» (párr. 1). Porque el deber de memoria sería una necesidad intergeneracional y porque, ante tanta pérdida, es clave poder preservar lo que se salva y cerrarle «el paso a todos los agentes del olvido, a los que trituran documentos, a los asesinos de la memoria» (Yerushalmi, 1998).

El encuentro con el cuaderno de tapas marrones perdido en el tiempo nos permite conocer aspectos de Lifka, de su historia personal y de lo que transmitió a nuestras vidas. El reencuentro con el cuaderno nos acerca más allá de su sufrimiento y, quizás por eso mismo, a esos lugares que recordamos y añoramos cuando nos sentimos solos, desamparados y a la deriva, y necesitamos un ambiente acogedor que nos brinde la sensación que todavía pertenecemos a este mundo y que hace tolerable lo intolerable. Los ámbitos de la infancia en los que nos criamos -en el mejor de los casos, confortablemente, escuchando monótonamente palabras conocidas, frases repetidas y tonos afectuosos- nos devuelven a lo seguro y a poder comenzar desde el principio con otras historias.

#### UNAS CUANTAS REFLEXIONES

*Aunque el destino se hace desfavorable,  
no deberíamos caer en la desesperación...  
porque el sol entre las nubes no se perderá para siempre,  
¡hasta las nubes desgarradas algún día permiten salir el sol  
y este de vuelta con los rayos propios brillará victoriosamente,  
y en un gracioso arco iris extenderá su luz sobre el mundo entero! ♦*

## BIBLIOGRAFÍA

- Faimberg, H. (2013). *El telescopaje de generaciones*. Amorrortu.
- Grinberg, L. y Grinberg, R. (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Alianza.
- Levi, P. (2018). *Trilogía de Auschwitz*. Península.
- Mate, R. (22 de octubre de 2017). El deber de memoria. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20171022/el-deber-de-memoria-reyes-mate-6369416>
- Molloy, S. (2010). *Desarticulaciones*. Eterna Cadencia.
- Molloy, S. (2016). *Vivir entre lenguas*. Eterna Cadencia.
- Moses, R. (1993). *Persistent shadows of the Holocaust*. International Universities Press.
- Yerushalmi, I. H. (1998). *Los usos del olvido*. Nueva Visión.

# La salvación del psicoanálisis



ALICIA KILLNER<sup>1</sup>

DOI: 10.36496/N135.A9

ORCID ID: 0000-0002-1748-0480

RECIBIDO: SETIEMBRE DE 2022 | ACEPTADO: OCTUBRE DE 2022

## RESUMEN

El psicoanálisis freudiano, un saber que está siempre en peligro, siempre asediado. Es un *work in progress* que no puede congelarse como un dogma establecido. He ahí una considerable dificultad. No es un saber establecido, ni consolidado, ni un universal de la ciencia, sino un saber que no se sabe y que se pone en suspenso, que no acata estadísticas porque el saber que no se sabe y es necesario descifrar está escrito en una lengua desconocida, en cada sujeto (y para su analista), y lo lleva cifrado en su cuerpo, oculto pero a la vista, y se desliza en su decir diciendo.

La pregunta es, empero, en qué clave leer a Freud cien años más tarde. Podría pensarse algo en relación con el tratamiento que la cultura hace del Edipo, tomando a Rancière a través de los tiempos. ¿Qué puede y debe perderse de Edipo? ¿Qué puede y debe conservarse del mito y de la tragedia? ¿Acaso es el «no saber de Edipo» lo que cautiva a Freud, el detective que no sabe que él mismo es el asesino?

En tiempos de corrección política que no permite ser interrogada, debe aún salvarse el alma moderna conectada con el héroe trágico. Salvar el alma moderna es retomar una subjetividad que, homogénea con la obra freudiana, nunca se sabe toda.

1 Miembro titular en función didáctica de la Asociación Psicoanalítica Argentina. [alicia.killner@gmail.com](mailto:alicia.killner@gmail.com)

El Talmud reza: «Enséñale a tu lengua a decir “no lo sé” para que no se enrede en una telaraña de engaño».

**DESCRIPTORES:** PSICOANÁLISIS / HISTORIA DEL PSICOANÁLISIS  
/ ESCUCHA / CRÍTICA / INCERTIDUMBRE  
**AUTOR-TEMA:** FREUD, S.

## SUMMARY

Freudian psychoanalysis is knowledge always in peril, always besieged. It is a work in progress which cannot be frozen as an established dogma. Therein lies a considerable trouble. It is not an established or consolidated knowledge, nor an universal of science, but a knowledge that is not known and that is to put on hold, that does not abide by statistics because the knowledge that is not known and must be deciphered is written in a strange language, in each subject (and for his analyst) and he carries it encrypted in his body, hidden but in sight and slips into what is said saying.

The question is, however, in what key to the reading we can approach to Freud works 100 years later? Is it possible to think about it in relation to the treatment that culture makes of Oedipus along times? What can and should be lost from Oedipus, what can and should be preserved from myth and tragedy? Perhaps it is the «not knowing about Oedipus» that captivates Freud, the detective who ignores that he himself is the murderer?

In times of political correctness that does not allow itself to be questioned, the modern soul connected with the tragic hero must still be saved. Saving the modern soul is to retake a subjectivity, which is homogeneous with the Freudian concept of Unconscious.

The Talmud says: «Teach your tongue to say “I don't know” so that it doesn't get entangled in a web of deceit.»

**KEYWORDS:** PSYCHOANALYSIS / HISTORY OF PSYCHOANALYSIS  
/ LISTENING / CRITICISM / UNCERTAINTY  
**AUTHOR-SUBJECT:** FREUD, S.

«El psicoanálisis está siendo fuertemente cuestionado y a punto de morir» (no importa qué día de qué año escuches esto, siempre parecerá verdadero).

Esa retórica pone el psicoanálisis como un bien a punto de perderse frente al «ataque enemigo» que existe desde su origen.

Freud en su tiempo escandaliza, las histéricas tienen un cuerpo, pero mucho más allá de la fascinación charcotiana por su imagen, eso que merece ser visto, mirado y tocado en la clínica médica, la fascinación lleva a Charcot a abrir un gabinete de fotografía en la Salpêtrière, donde hace registrar cada rostro, cada mueca, cada parálisis, cada conversión.

Freud se corre de la mirada, se esconde de la visión y de lo evidente, de lo vidente, para transformar todo en una escucha, una escucha que no se deja seducir por la imagen, que no se deja engañar, que hace de un discurso descartado por la ciencia médica (tan descartado como podría estarlo en nuestros días el relato del analizante), una *talking cure*, una cura por la palabra. La misma en la que insiste Ana O, creadora de la definición, la histórica y fundacional histérica de Breuer.

Claro que ese escándalo no se reduce a la histeria, sino que avanza sobre dos tópicos muy sensibles para su tiempo, o para cualquier tiempo, como son los de la sexualidad y la palabra.

Como un libro o un autor crea casi siempre un lector apropiado, el psicoanálisis en el momento mismo de fundarse crea su propio detractor. Aquellos detractores de los tiempos fundacionales fueron quienes se opusieron a una teoría que hiciera hincapié en la sexualidad, en el deseo, en la pulsión, en la equivocidad del lenguaje y, más tarde, en conceptos tales como la pulsión de muerte y en la condición destructiva estructural del ser humano. Luego de tales ataques por derecha –por llamar así a la clásica resistencia del ala conservadora–, en la actualidad se asoman los ataques del pensamiento políticamente correcto, que lo tachan de patriarcal, machista y conservador, como si no pudieran leer la letra freudiana sin quedarse atascados en una barrera infranqueable de prejuicios. Al estilo de creerse que el falo, lejos de ser una atribución, es el pene en concreto, que lo femenino es solo de las mujeres y lo masculino un predicativo propio de los hombres, conceptos ambos que fueron enfatizados por Freud y más claramente aun por Lacan. Que la

diferencia radica en lo simbólico, y no, como quienes leen en una extrema literalidad, en lo real.

En 2021 fue realizado en Estados Unidos un video documental ficcionalizado sobre el caso Dora: *Hysterical girl [Chica histérica]* (Novack, 2020), que es tomado bajo el enfoque no -en verdad- de una histeria, sino del caso de una adolescente abusada (por K, por el padre y, finalmente, por Freud). En una carta a Fliess, Freud dice (y se dice en el film) «Esto es lo más sensible que haya escrito, pero uno no escribe solo para el presente». Se trata de volver a contar desde el punto de vista de otro personaje -ya no el analista, sino la analizante, la chica llamada histérica, Ida Bauer-, revisitar el historial de Dora, que Freud llama *Fragmentos de un historial* justamente porque lo piensa como un relato apenas fragmentario, como siempre será el relato que alguien, quien sea, haga de un análisis. Este documental filmado en Estados Unidos por una directora feminista se inscribe en una lucha política; algunos la llaman cuarta ola del feminismo. No podemos situar este film sino en el seno de un quere-lla, llamada la batalla cultural que llevan adelante algunos colectivos -el feminismo, pero no solo el feminismo-, con el fin de cuestionar algunos valores de dominación como son, por ejemplo, lo blanco, lo masculino y lo patriarcal. Nadie podría de buena fe oponerse. El problema es que estas lecturas pretenden ignorar que Freud, aun con su época a cuestas, con los prejuicios propios del tiempo en que le tocó vivir, de los que nadie puede estar exento, ha hecho mucho por el deseo femenino, por la femineidad, en el sentido de plantearlo alrededor de una pregunta: «¿Qué quiere una mujer?», que obliga a cada mujer a producir desde su singularidad una respuesta. Si la adjudicación de histeria a toda mujer funciona como un insulto, como una descalificación, muy por el contrario es lo mejor en términos de estructura en la que se puede advenir una mujer. Ya sabemos cómo la neurosis obsesiva en las mujeres acaece de un modo más rígido e irresoluble.

La chica histérica que hace el rol de Dora -o, más bien, Ida Bauer en la vida real- aparece con el mismo reclamo. Puede desprenderse de aquí esa crítica frecuente de que el psicoanálisis, como el viejo Freud que aparece en el montaje del film, está viejo y enfermo, y ¿cuál sería su cura? ¿Cuál es la verdad que estos cuestionamientos vienen a interpelar? ¿Por qué la

verdad del abuso anula la verdad del deseo inconsciente y del goce que allí se juega?<sup>2</sup>

Otra «solución posible»: la salida hacia las neurociencias, pero no los laboratorios que investigan por allí, en pleno derecho, sino el hecho de intentar leer a Freud en clave de neurociencias, como una verdad que operar en un nivel más real, más profundo, porque dilucida algo que atañe a lo real del cuerpo.

El film da al historial freudiano de Dora el montaje de una estructura totalizante que cierra en sí misma: el sufrimiento de Ida Bauer tiene una causa, y esa causa es el abuso padecido, el tratamiento con Freud no hace sino redoblar los efectos del primer abuso.

El pequeño o gran problema es que en Freud no hay totalización, hay aperturas, cabos sueltos, lugares oscuros, secretos y misterios, además de algunas verdades y algunas mentiras. Para Freud, el «no» no es no, como podría ser una de las consignas políticas, sino que él se empeña en hacernos ver que las palabras antitéticas conviven en el inconsciente del sujeto con su ambivalencia a cuestas. Es la falta de sentido que esto produce lo que da sentido al movimiento deseante; desde la falta y no desde la totalización explicativa es que Freud puede incluir eso que para el psicoanálisis importa. No somos policías del sexo, ni detectives ni notarios que debemos certificar si hubo o no hubo consentimiento, solo podemos constatar que eso del consentimiento puro no es sino un ideal imposible.

Como diría la entrada del trabajo, siempre se trata de salvar el psicoanálisis; incluso, cada vez que un analista debe decir algo en un ámbito más o menos público, primero se remarca la diferencia acerca de cómo piensa frente a cómo lo pensarían otros marcos teóricos.

Salvar el psicoanálisis intentó Freud desde el inicio y durante toda su trayectoria intelectual, y de un modo especial en los tiempos desesperados y hostiles de la preguerra en Europa.

Ahora, bien, ¿el enemigo está siempre afuera? ¿O muchas veces (como bien lo sabe la policía) está en nuestra propia casa y no necesita mostrarse francamente hostil? Basta con que abuse de la teoría, que la banalice, que

no confíe demasiado en la palabra, que tome el psicoanálisis como Freud advirtió claramente que *no* debía tomarse, como una *Weltanschauung*, o sea, una visión totalizante del mundo.

Roudinesco en Buenos Aires lo había llamado «la revolución de lo íntimo», y dirá que Freud es ante todo el organizador de un movimiento que podemos comparar con el socialismo, o con el feminismo o con el sionismo, discursos que de algún modo le son contemporáneos. Tanto como el nacimiento del cine y de la fotografía. Ese movimiento que fundó el iniciador se dio por misión cambiar nuestra representación del sujeto.

Freud nace a la vida profesional en Viena, mezcla de ciudad provinciana (que aún se siente así) y al mismo tiempo, y paradójicamente, capital de un imperio poderoso, el imperio Austro-Húngaro, que presiente su caída.

Si en la revolución francesa se instaura el sujeto moderno, ese que hace cambiar las claves de lectura del mundo<sup>3</sup> y no solo del mundo), se produce con la decapitación de Luis XVI un parricidio<sup>4</sup> y se funda allí, en ese parricidio real, una nueva *fraternité*, una alianza fraterna, y de paso, también, el resto de la consigna revolucionaria de *liberté* y *égalité*, consignas bellas y un poco también irrealizables.

Apenas pasados unos cien años de la revolución de 1789, y justamente entre aquellos aires imperiales y decadentes, comienza Freud su tarea de reconstruir el origen familiar (o, tal vez, mejor dicho, deconstruirlo) o el origen de «los complejos familiares», de donde surge la cuestión de la estructura en su dimensión de origen en la pérdida, complejos que erigen al padre a la dignidad de un «concepto», que es el de la función paterna, aquella que se revaloriza y se resitúa simbólicamente. Es necesario que el padre muera en lo simbólico, una muerte que surge de una operación conceptual que se realiza a través de una inmersión en un gesto por un lado moderno y, al mismo tiempo, también clásico, en el mito homérico y en la tragedia de Sófocles, *Edipo rey*.

3 Es ese momento histórico el que hace cambiar la clave de lectura de un texto religioso como lo era La *divina comedia* en una descripción básicamente del infierno, puesto que de allí en más el mundo sería visto, ya sin la motivación religiosa, exactamente como un universo infernal.

4 Lo describe bien Freud en su escrito *Tótem y tabú*.

Se trata de un padre que debe morir en lo simbólico, pero que justamente de allí renace, en su función interdictora del incesto y como encarnación de una Ley que, en el mejor de los casos, lo subsume. Esa búsqueda en la raíz mítica y trágica aportó al mundo una fascinante utopía<sup>5</sup>, una nueva representación del sujeto del inconsciente que permite pensarse como una revolución y también como una revelación.

Freud se ocupa, entre tantas otras cosas, de organizar alrededor de su figura un banquete platónico o, en el decir de Platón, un banquete más precisamente socrático, un grupo de discípulos y seguidores, en los que buscaba despertar la conciencia que fuera capaz de admitir que la libertad subjetiva puede estar ligada al destino del sueño, del deseo, del síntoma y, en fin, al de una razón en última instancia vacilante.

#### LA DIFUSIÓN MUNDIAL

A partir de allí, varios autores, entre ellos Eva Illouz en su libro *La salvación del alma moderna*, y también en otros textos, sitúan en una fecha precisa la expansión del invento freudiano. Se trata del viaje que hace Freud con Jung hacia Estados Unidos (con su improbable frase sobre la supuesta peste que los americanos no sabían que les llevaban), con el fin de dictar una serie de conferencias en la Clark University. Freud compendia en sus ponencias su saber e instruye a un público muy variado sobre la teoría que está paso a paso conformando, incluso con sus avances y retrocesos.

La pregunta, sin embargo, es si el espíritu norteamericano estaba -o, incluso, si está- a la altura de tomar en toda su dimensión las consecuencias un tanto pesimistas que la obra de Freud conlleva, y no se siente obligado -como lo hará más tardíamente- a darle su propio sesgo, más imbuido por la «positividad» y el colorido del *american way of life*. Tampoco el mundo anglosajón europeo habría aceptado de buen talante los planteos sobre la pulsión de muerte de *Más allá del principio del placer*, que

5 Ricardo Piglia, nuestro genial escritor, toma en sorna el rasgo de haber convertido en héroe trágico a cada triste neurótico con su opaca vida.

provocó más de algún malestar en la recientemente formada Internacional Psicoanalítica.

Las teorías más tarde surgidas en Estados Unidos, como la *Ego psychology*, darán cuenta de alguna dificultad en tomar el sesgo que, como enfatiza Didi Huberman, Freud había reabierto de manera fulgurante en la cuestión del sujeto, un sujeto que es ahora pensado como desgarro, y no como cierre, no dueño de nada ni amo de sus posibilidades, sino siervo de sus imposibles e inhabilitado a la síntesis, movimiento que, al haber establecido Freud con respecto a la estructura, permite empujar los límites más allá de *un sujeto* y abrirse al abanico del saber en su conjunto.

Tomo, por caso, las reflexiones de Rancière acerca del *sistema del arte* en su libro *El inconsciente estético* (2005). Para introducir algo que no podemos ignorar los analistas, el creador del psicoanálisis tiene, además de la escucha de las histéricas en su clínica, una fuerte raigambre literaria. Edipo y la tragedia no son sus únicas referencias, sería larga la lista de lecturas, a las que no son ajenas Shakespeare, con su *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear*. Su interés en Goethe, el *Fausto* que acude a la cita cada vez que lo precisa, Dostoievsky, Heinrich Heine, Schiller, Schnitzler -su amigo y su «doble»-, E. T. A. Hoffmann -inspirador de su fundamental trabajo, *Das Unheimliche*, predecesor, sin duda, del *Más allá...* -.

Freud recomendaba a los analistas que se formaran leyendo textos de la literatura o explorando el arte, pero no es seguro que haya tenido tanto éxito en ese propósito. La idea no es que el analista acuda a la literatura para comprobar lo que ya sabe, sino para aprender de ella lo que aún ignora y para entender cómo algo en apariencia diferente del psicoanálisis comparte ese régimen, como lo llama Rancière, de representar aquello que es del orden de lo mudo, de lo no dicho. Después de todo, el mito no es más que un relato, una narración que nos permite decir (decirnos) una verdad que no es transmisible de otro modo.

Nuestro saber no es un saber establecido, no es algo consolidado, no es un universal de la ciencia, sino un saber que no se sabe, que se pone en suspenso, que no acata estadísticas porque el saber que no se sabe y es necesario descifrar está escrito en una lengua desconocida en cada sujeto (para cada sujeto y para su analista), que lo lleva inscripto en su cuerpo, cifrado, oculto pero a la vista, y que se desliza en su decir diciendo. La

coartada del sujeto, su *alibi*, es el desvío que, alejando la verdad, opera la posibilidad de escucharla, en un más allá y también en un más acá de lo que se quiere decir<sup>6</sup>.

Entonces, ¿habría sabido Freud que el psicoanálisis es una ciencia perfectamente inacabada?: la pregunta que siempre quedará pendiente y que orienta el paso del futuro (y del deseo) o lo establecido así, sin más, sin lecturas críticas, sin interrogantes, sin umbilicaciones, sin tensiones, sin paradojas, de lo «establecido». Si hay algo que aún se debe salvar de la potencia analítica no es el dogma, sino aquello que el dogma abre, rasga en la ciencia, en la psicología, en la vulgata del *common sense*.

El Talmud reza: «Enséñale a tu lengua a decir “no lo sé” para que no se enrede en una telaraña de engaño». ♦

## BIBLIOGRAFÍA

- Asociación Psicoanalítica Argentina (2022). *Secretaría Científica* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=m6X8nBb0530>
- Bergstein, M. (2021). *Fusiles en el paraguero*. Espasa.
- Didi-Huberman, G. (2010). *La invención de la histeria: Iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Cátedra.
- Dujovne, I. y Killner, A. (2014). *Psicoanálisis, ficción y clínica*. Letra Viva.
- Freud, S. (1990). Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. En J. L. Etcherry (trad.), *Obras completas* (vol. 14, pp. 1-64). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1914).
- Freud, S. (1992). *Cartas de juventud con correspondencia en español inédita*. Gedisa.
- Illouz, E. (2010). *La salvación del alma moderna*. Katz.
- Novack, K. (directora) (2020). *Hysterical girl* [película]. <https://www.nytimes.com/video/opinion/10000007026836/hysterical-girl.html?searchResultPosition=1>
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Del Estante.

# Creatividad: Nuevos y viejos desafíos en el siglo XXI<sup>1</sup>



ANA MARÍA CHABALGOITY<sup>2</sup> Y PAULINA COSTANZO<sup>3</sup>

DOI: 10.36496/N135.A10

COSTANZO, P.; ORCID ID: 0000-0002-8083-2952

CHABALGOITY, A.M.; ORCID ID: 0000-0002-4925-1535

RECIBIDO: AGOSTO DE 2022 | ACEPTADO: OCTUBRE DE 2022

## RESUMEN

Las autoras de este trabajo plantean la necesidad de preservar la función humanizadora del vínculo entre los sujetos, como requisito necesario, aunque no suficiente, para que cualquier acontecimiento creativo tenga lugar.

Tomarán en su trabajo el concepto de creatividad de Donald Winnicott, quien sostiene que la creatividad no se restringe o centra en el creador y su obra. Para este autor, el vivir creativo se relaciona con la posibilidad que tenemos los sujetos de relacionarnos con «la realidad exterior», de tal manera que nos permita transformar lo ya existente en nosotros y en ella misma para dar lugar a lo nuevo, haciéndonos sentir que la vida vale la pena ser vivida.

Enfrentadas a los desafíos en la capacidad creativa en los sujetos en la actualidad, las autoras intentan transmitir el entrelazamiento de lógicas irreductibles entre sí, como lo son la de los cambios socioculturales y las del mundo intrapsíquico e intersubjetivo.

1 Ponencia presentada en la Mesa «Cambios y Permanencias en el Campo Psicoanalítico», Congreso de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Montevideo, agosto 2022.

2 Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. amchabal@icloud.com

3 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. cospau@vera.com.uy

Para esta comunicación, dialogan con aportes de autores psicoanalíticos y pensadores de otras disciplinas, como la historia, la filosofía, la antropología, entre otras.

**DESCRIPTORES:** CREATIVIDAD / SOCIEDAD / VÍNCULO / INTERDISCIPLINA / EL MAL

#### SUMMARY

The authors of the paper suggest the need to preserve the humanizing bond between the subjects, as a necessary but not sufficient requirement, for any creative event to take place.

They borrow the concept of creativity from Winnicott, who does not restrict to and/or focus on the creator and his work. For Winnicott, living creatively is related to the possibility that we have for relating to «external reality» so that we can transform what already exists in us and in that reality in order to give rise to something new, making us feel that life is worth living. In the face of the challenges that the creative capacity of the subjects meets nowadays, the paper is an attempt to discuss the interweaving of such mutually unyielding logics as those of socio-cultural changes and the intrapsychic and intersubjective world.

The paper establishes a dialogue with contributions from psychoanalytic authors and thinkers from other disciplines, such as history, philosophy, and anthropology, among others.

**KEYWORDS:** CREATIVITY / SOCIETY / BOND / INTERDISCIPLINE / EVIL

## INTRODUCCIÓN

**E**n este trabajo, las autoras planteamos la necesidad de preservar la función humanizadora del vínculo entre los sujetos como requisito necesario, aunque no suficiente, para que cualquier acontecimiento creativo tenga lugar. Proponemos que el mismo no puede ser pensado sino en relación con el contexto socio-histórico-cultural en el que habitamos y nos habita.

Partimos para ello del concepto de *creatividad* planteado por Donald Winnicott que no se restringe o centra en el creador y su obra. Este se refiere a la posibilidad que podemos tener los sujetos de relacionarnos con la realidad exterior, de tal manera que nos permita transformar lo ya existente en nosotros y en ella misma para dar lugar a lo nuevo, haciéndonos sentir que la vida vale la pena ser vivida. Con base en este planteo, las autoras exploramos diferentes aristas, señalando algunos desafíos actuales al vivir creativo.

En este recorrido dialogamos con aportes de autores psicoanalíticos (Benjamin, Glocer, entre otros), así como con conceptos vertidos por psicoanalistas de las configuraciones vinculares (Puget, Berenstein, Matus, Moscona, entre otros). Acudimos también a planteos realizados por filósofos, antropólogos y sociólogos (Segato, Le Breton, Sichère, entre otros) que señalan un proceso de cosificación del otro cada vez más acelerado, un proceso rapaz de extracción del otro promovido por el sistema de relaciones de poder y económicas en el que vivimos.

### PRIMERA PARTE

**(Paulina Costanzo)**

En este apartado voy a abordar la creatividad, desde esa potencialidad que tenemos los humanos de transformarnos y transformar el mundo. Idea que va en línea con la propuesta que, sobre la creatividad, realizó Winnicott en 1971. «Vivir creativo», al decir del autor, que en este trabajo concibo en relación con los vínculos, el psiquismo de cada quien y el contexto socio-histórico-cultural. De las interrelaciones que entre estos se establezcan, surgirán las posibilidades de una subjetivación y una vida creativa, o las mismas se verán mermadas o incluso impedidas. Dada la complejidad de este entramado, el resultado será siempre incierto.

Para reflexionar sobre los entramados psíquicos y las interrelaciones que los forjan, nuestras teorías psicoanalíticas, herramientas indispensables para navegar en el funcionamiento psíquico y en las lógicas del inconsciente, no nos resultan suficientes. Esto acontece tanto si nos estamos interrogando sobre un vivir creativo como si lo hacemos sobre las subjetividades en general.

Necesitamos también abrirnos a la historia, la antropología, la sociología, la economía, el derecho, la geopolítica, la biología, la física, entre otras. Ellas tienen sus lógicas y teorizaciones propias. Aceptar su relación con fenómenos que como psicoanalistas nos ocupan nos conduce a escuchar lo que tienen para decirnos y a acercar nuestro aporte a la comunidad científica y a la cultura, en este mundo cambiante y desafiante.

Por lo mismo, una de las dificultades del presente trabajo es lograr transmitir el entrelazamiento de lógicas irreductibles entre sí, como lo son la de los cambios socioculturales y las del mundo intrapsíquico. Necesitamos reconocer su coexistencia e interacciones sin esperar ni pretender un armado homogéneo, como será evidente en las páginas siguientes.

Hay ataques a la creatividad que son inherentes a la vida en sociedad y a sus instituciones y valores. Un buen ejemplo de esto en la sociedad en la cual vivimos es la escuela, con su poder homogeneizador sobre sus integrantes en relación con lo que es o no es correcto pensar. A la acción de la institución en tanto que representante de la sociedad podemos agregar la crueldad que pueden ejercer en ocasiones los pares, en el conocido *bullying*. Pero la escuela es también una posibilidad de hacer lazos de amistad, de ingresar al mundo de la lectura y del conocimiento, y de encontrar un adulto que, ejerciendo su función docente, sea también un estímulo para el desarrollo de las potencialidades de sus alumnos.

Es en situaciones extremas de crueldad y ataque sistemático al ser, a su humanidad, como en las guerras, los campos de concentración, en la violencia extrema en los vínculos de convivientes, en la explotación sexual de personas, en situaciones de constante abuso y aniquilación de la alteridad del *infans* o de un otro adulto, donde se reduce drásticamente la posibilidad de encontrar espacios para la expresión de un vivir creativo, al menos mientras la situación no cese.

Los procesos constructivos y los destructivos han estado presentes a través de toda la historia de la humanidad. Los procesos constructivos son indispensables para que cada recién nacido sobreviva y devenga un sujeto humano, y cada grupo o sociedad puedan convivir pacíficamente. A nivel intrapsíquico, los procesos constructivos ligan y transforman, para lo cual necesitan un equilibrio entre el ligar y el desligar (Freud, 1920/1974, 1940 [1938]/1975). Los procesos destructivos, las violencias que diferentes grupos de seres humanos ejercen hacia otros y la crueldad entre humanos son inherentes a lo humano y a las sociedades. A nivel intrapsíquico, los procesos destructivos desligan impidiendo el pensamiento, o bien ligan de manera patológica, soldando de tal manera que no permiten la necesaria desligazón para armar nuevas ligazones que den lugar a transformaciones.

La época actual ha sido testigo de importantes cambios que comenzaron a gestarse en el siglo XX. En las ciencias, el positivismo, la predictibilidad, los binarismos, la razón, el orden que impregnaban todos nuestros pensamientos mostraron sus límites para dar cuenta de los fenómenos del mundo. El advenimiento del paradigma de la complejidad dio lugar a permitirnos pensar la realidad teniendo en cuenta el azar, el desorden, la doble existencia de la materia y la interrelación existente entre distintos fenómenos.

El mundo y nuestra existencia se volvieron globales e interdependientes. La gobernanza mundial pasó a ser llevada adelante por privados a través de corporaciones que trascienden los Estados y que tienen la lógica del poder económico de los grandes capitales privados (Ferrajoli, 2022, entre otros). Es una lógica que crea sistemas voraces, destructivos, cosificadores, que convierten al ser humano en un mero consumidor (Segato, 2018, entre otros). Son sistemas que, además, como nos recuerdan los ambientalistas y las poblaciones autóctonas que defienden sus tierras, han destruido el normal funcionamiento de la naturaleza a través del agotamiento indiscriminado de sus recursos y de los efectos resultantes de la acumulación de desechos indestructibles y de productos tóxicos.

Los excesivos montos de información que recibimos y consumimos a través de las redes -sumados al uso malicioso de informaciones falsas que, de manera organizada y sistemática, interfieren en nuestra capacidad de pensar- generan confusión y dificultan nuestro juicio crítico. ¿Aniquilar

al otro, al «enemigo», al «diferente», al «desechable», en el contexto actual es desmantelar sus capacidades de pensar, su juicio crítico y posibilidades de un vivir creativo?

Desde la antropología, Rita Segato (2018) nos propone que frente a los intentos sistematizados de transformar lo vivo en cosas, a los que denomina «pedagogías de la crueldad», podamos responder con una «contra-pedagogía de la crueldad», que no sería otra que aquella de la amistad, la solidaridad, el cariño.

En tanto que psicoanalista, propongo ofrecer a nuestros pacientes una escucha atenta allí donde los vínculos de poder, cosificadores y destructivos se instalan para analizarlos.

Asimismo, interesa agudizar la escucha de las dificultades de nuestros pacientes para desarrollar un pensamiento propio y reflexivo, tan necesario para mantener un espacio mental que no sea avasallado por la masa de informaciones y de *fakes news* existentes.

Por otra parte, los avances tecnológicos y las transformaciones que ellos provocan en el mundo del trabajo, la rapidez con que surgen nuevos conocimientos, así como la inestabilidad económica y política global nos obligan a reinventarnos todo el tiempo. Por lo tanto, los factores que pueden inhibir la creatividad conviven y se interrelacionan con otros que pueden promoverla. Pero aun aquí la crueldad puede filtrarse para aquellos que no están a la altura de los constantes desafíos y que corren el riesgo de quedar por fuera, excluidos.

Junto con los fenómenos masificadores, lo diverso irrumpe con gran visibilidad en escena. La creatividad la encontramos en los movimientos sociales, en los grupos que se resisten a la cosificación. Son grupos que visibilizan la situación en que se encuentran, la teorizan, ponen en palabras el sistema imperante y las consecuencias sobre ellos, abriendo una posibilidad para su transformación. Es lo que ha ocurrido con los grupos de mujeres, de indígenas y poblaciones autóctonas que defienden su tierra, con grupos pertenecientes a distintas etnias, con grupos LGBTIQ y disidencias, y con grupos de ecologistas que denuncian la destrucción del planeta que se está llevando a cabo.

Nuestra disciplina y los que la integramos también estamos siendo fuertemente interpelados por los cambios ocurridos en las ciencias y en

el mundo. Entre las transformaciones más importantes ocurridas en el interior de nuestra disciplina, están los desarrollos teóricos en relación con las mujeres y aquellos que dan lugar a la intersubjetividad.

Interesa mencionar que estas nuevas teorizaciones, como es usual en psicoanálisis, no objetan los principales desarrollos teóricos freudianos. La mayoría de los autores posteriores a Freud han elaborado teoría, apoyándose o distanciándose de la teoría freudiana en diversos puntos. En el caso de los desarrollos teóricos sobre la mujer, los mismos se han producido distanciándose en mayor o en menor medida de Freud, Lacan y Klein, en las maneras de pensar la sexualidad femenina, la identidad primaria, el narcisismo en la mujer, los ideales del yo, el superyó, etc.

Esta modalidad de avanzar que tiene la teorización psicoanalítica introduce en el cuerpo teórico tensiones, ya que las nuevas teorías implican muchas veces la coexistencia de conceptos contradictorios con aquellos ya existentes. En este sentido, las nuevas teorizaciones que surgen en relación con las mujeres no escapan a la situación general de la disciplina.

Un aporte importante de las nuevas teorizaciones en relación con las mujeres es que examinan puntos nodales, que atraviesan las teorizaciones psicoanalíticas. Revisan las clásicas oposiciones binarias y abren la posibilidad de pensar en términos de conjunciones y de multiplicidades; deconstruyen «la mujer» en tanto esencia o universal, introducen la teoría de la complejidad para dar cabida a las contradicciones, haciendo trabajar los elementos en tensión; introducen el concepto de género (Dio Bleichmar, 1997; Glocer Fiorini, 2001; Benjamin, 2006).

Se trata de teorizaciones psicoanalíticas que nos permiten también pensar los vínculos de manera muy distinta que antaño. Freud, fiel a su época en cuanto a la concepción de la mujer, propuso un modelo de vínculo entre un sujeto varón capaz de amar y una mujer objeto de ese amor. En este tipo de vínculo, el hijo es pensado como una posibilidad de satisfacción narcisista para la madre, y se hace necesario un padre para evitar que la madre se apodere de él. En un trabajo anterior planteé que este tipo de vínculo ubica a las mujeres, en la fantasía de los varones, en un lugar de objeto peligroso que puede ser designado como enemigo y ser objeto de violencias (Costanzo, 2018).

Entre las nuevas teorizaciones en relación con los vínculos, Jessica Benjamin (2006) otorga gran importancia a la introducción en psicoanálisis de la teoría intersubjetiva, así como a su articulación con la teoría intrapsíquica. Elabora desarrollos sobre la intersubjetividad y el reconocimiento mutuo. Sus planteos se refieren a la posibilidad que tiene el niño de reconocer a la madre como un sí-mismo separado y a la necesidad del niño de reconocimiento por parte de la madre para poder desarrollar su subjetividad.

Menciona dos tipos de relaciones. Una de ellas es una relación de poder entre un sujeto y un objeto. La otra es una relación entre dos sujetos, donde existe una tensión entre la necesidad de afirmación del sí-mismo y la necesidad de ser reconocido; si esa tensión se pierde, se instala una relación de poder. Señala que la ubicación que dentro del psicoanálisis se ha dado a la madre como objeto dificultó el reconocimiento del otro como un igual.

Pensar en relaciones entre sujetos nos permite a nosotros, psicoanalistas, concebir a la madre como un ser que sabe amar, humanizar y respetar la individualidad de su hijo. A su vez, la madre puede ser para su hijo sujeto de intercambio y merecedora de consideración. Estos vínculos favorecen el reconocimiento de la alteridad y la consideración hacia el diferente. Asimismo, las teorías dejan de concebir al recién nacido encerrado en sí mismo, y lo conciben como destinatario de los mandatos culturales que ingresaran a su psiquismo a través de las fantasmáticas parentales (Laplanche, 2003/2006).

Para finalizar, quiero retomar el llamado de alerta que crece desde distintas disciplinas y actores sociales frente a las dificultades y a las violencias globales a las cuales todos estamos sometidos. Plantean la necesidad de establecer vínculos solidarios, de defender los derechos humanos, de transformar el actual modo de vida de nuestras sociedades y de preservar nuestro planeta. Un ejemplo de esta preocupación son los planteos del Dr. Luigi Ferrajoli, abogado, jurista italiano, profesor emérito de Filosofía del Derecho en la Universidad de Roma III. Ferrajoli (2022) teoriza sobre la necesidad de contar con una Constitución de la Tierra, del planeta Tierra, con organismos de contralor planetarios para hacer frente al descontrol y el enriquecimiento sin límite de los poderes privados que actualmente

gobiernan al mundo por fuera del poder de los Estados. Redactó una Constitución de cien artículos para que sean discutidos y corregidos. Su intención, dice, es mostrar que hay soluciones posibles.

## SEGUNDA PARTE

(Ana María Chabalgoity)

Paradoja: en tiempos en los que se levantan banderas de diversidad, se tiende a suprimir lo heterogéneo en aras de una creciente homogeneización, banalizando o patologizando el conflicto psíquico.

Pongamos a trabajar la paradoja que implica viejos y nuevos desafíos al proceso y vivir creativo (Winnicott, 1971/1972). El acento está puesto en el proceso de transformación activa del medio ambiente, en contraposición con una actitud de extrema adaptación donde no media la capacidad reflexiva e introspectiva, y se es habitado por un sentimiento de *futilidad*.

¿Cómo contrarrestar esta vivencia del «sin sentido» cuando está cercenada la creatividad por un medio ambiente hostil que deshumaniza y deja a los sujetos en una anomia desubjetivizante?

Con este objetivo dejaré solo esbozado (por un tema de tiempos) un posible diálogo con algunos planteos provenientes de la filosofía, de la antropología, de la literatura, para compartir por último escenas de un film antibélico, *La delgada línea roja* (Malick, 1998) que «dirá», con otro lenguaje, mucho de lo transmitido mediante la palabra hablada y escrita. Allí, en el seno mismo del horror del frente de guerra, de la deshumanización que toda situación de extrema violencia conlleva, su director desplazará sabiamente el lente para mostrarnos –a través de los rostros, las miradas, sus interjuegos, los gestos, las actitudes corporales, los silencios, la exuberancia de la naturaleza, de sus colores, del estruendo aturdidor de la artillería– diferentes emociones que nos muestran ese transitar por la «delgada línea roja» en la que la vida misma nos conduce a caminar tan a menudo.

Hacen carne en muchas de sus escenas, en las que la luz del sol se filtra entre la espesura del follaje selvático, en la búsqueda y el encuentro del otro como semejante al que se asiste y demanda, y no solo se lo aniquila e identifica como el enemigo, reflexiones de Cornelius Castoriadis (1922-1997), que evoco de esta manera: acompañar a nacer, acompañar a morir

son los dos actos esencialmente humanos; he ahí el verdadero significado de la palabra *com-pasión*. Intercambio dialógico con otras disciplinas para desde allí revisitarse nuestras hipótesis de base, sostener las que aún mantienen vigencia –en la medida en que siguen resultando útiles para adentrarnos en la práctica clínica– y desechar aquello que está fuertemente enlazado a las ideologías imperantes en el contexto socio-económico-cultural en el que advinieron.

Tomamos como punto de partida el modelo de lo que para Winnicott (1958/1979) es la primera creación humana: el *objeto subjetivo*. Tiempos lógicos y cronológicos, fundantes del psiquismo, en los cuales el sujeto vive la experiencia omnipotente de haber creado el objeto que ha sido puesto allí por quien realiza la función materna. Intentamos dar cuenta de ese delicado e inestable equilibrio, de esa tensión permanente entre los procesos de asimilación y de acomodación, entre la «realidad interna» y la «realidad externa» que se irá creando en esa zona de experiencia intermedia de los *fenómenos transicionales*. En este espacio potencial se funde y entreteje lo subjetivo y lo objetivo, facilitándose la apropiación subjetiva-subjetivante del mundo en que vivimos y de nuestra propia experiencia. La subjetividad nace entonces de esa creatividad primaria que tiene lugar en ese espacio-tiempo transicional.

A través de la novela autoficcional *El primer hombre*, Albert Camus (1994) capta la esencia y «urgencia» del vivir creador:

la escuela no solo les ofrecía una evasión de la vida de familia. En la clase del señor Bernard, por lo menos, la escuela alimentaba en ellos un hambre más esencial todavía para el niño que para el hombre, que es el hambre de descubrir. [...] sentían por primera vez que existían y eran objeto de la más alta consideración: se los consideraba dignos de descubrir el mundo. (p. 128)

Estas apreciaciones de Camus me conducen a interrogar el modo en que transmitimos las teorías psicoanalíticas en las diferentes instancias de la formación: ¿presentamos dogmas?, ¿se trabaja con lo diferente o se lo combate? En la clínica, ¿solemos permitirnos la maleabilidad necesaria para el posicionamiento analítico?, ¿nos aferramos a ritos que esconden su arista de fetiche o de «objetos acompañantes»?

Quiero subrayar que esta posibilidad germinal de la creatividad queda directamente vinculada al advenimiento y sobrevivencia de la ilusión en tanto función tributaria de la desmentida estructural (Casas, 1999). Concibo la ilusión como una función estructurante del psiquismo temprano y precursora del sentimiento de esperanza, de empatía y de sensibilidad social; vivencias ligadas a una concepción de la subjetividad como efecto del anudamiento borromeico de los registros intra, inter y transubjetivo (Berenstein y Puget, 1997).

Mencionaré muy brevemente cuatro aspectos que me interesa destacar, dado que, junto con otros, son consustanciales a esta actitud transformadora del medio que habitamos y nos habita.

**1.**

El reconocimiento del otro y del sí mismo en su singularidad y en la reciprocidad pautada por ritos de intercambio y de interacción.

Este punto nos conduce al plano de la ética, ya que, evocando la expresión del filósofo y ensayista Umberto Eco (Eco y Martini, 1996/1997), «cuando los demás entran en escena nace la ética» (p. 151).

Desde la antropología del cuerpo, David Le Breton (15 de junio de 2020), y a propósito de los efectos de la reciente pandemia, nos ha dejado planteada la noción de ubicar el rostro como lugar corpóreo donde, hasta el momento y en esta cultura occidental, la ética adquiere encarnadura. La presencia da materialidad a cada sujeto en vínculo, y la creatividad implica resistencia, que siempre es grupal y no individual. La resiliencia, como concepto, queda atrapada en la individualidad: se es con otro/otros.

Creo que estos conceptos, si bien los enuncio de un modo condensado y peligrosamente reduccionista, interpelan de diversos modos algunos de nuestros modelos teóricos, de nuestros dispositivos, y demandan un pensamiento reflexivo y creativo, cuando, entre otras situaciones problema, la virtualidad que hoy nos posibilita el reunirnos conlleva una suerte de desmaterialización de los intercambios.

2.

Atender los ritos cotidianos para la construcción de los lazos sociales.

Desde la perspectiva antropológica, estos aspectos fueron puestos de relieve en la reciente crisis sanitaria, ya que los procesos de confinamiento y desconfinamiento de los sujetos en la comunidad trastocaron radicalmente los modos de interrelación, dejando abierto el inicio de una mutación antropológica del lazo social.

En este vasto campo, la antropóloga Rita Segato (2018) subraya la resistencia imprescindible a la cosificación de los sujetos, mediante la cual se los intenta convertir en meros elementos de mercancía, a través de lo que ella describe y nombra como verdaderos *actos de rapiña* al núcleo de su necesaria subjetividad.

Desde la mirada psicoanalítica, destacaremos la necesidad de trabajar en torno a los acuerdos, alianzas y pactos incc.-precc-cc, necesarios para la coconstrucción de los vínculos.

3.

El necesario e imprescindible desplazamiento libidinal, la sustitución metonímica y metafórica de las representaciones precc-cc de modo de ir tejiendo mallas representacionales que ofrezcan variados puntos de enlace, de ligazón, que desvíen y mediaticen la descarga pulsional directa. Esta dimensión intrapsíquica nos reconduce en psicoanálisis a la sublimación y al mito de la horda primitiva, hipótesis conjetural creada por Freud para dar cuenta de la renuncia pulsional necesaria para vivir en comunidad y dar lugar a la cultura con sus sistemas de legalidades (permisividades y prohibiciones) vigentes, de la moral, del sentimiento de culpa, del reconocimiento de la autoridad y de la riqueza potencializadora -usando términos introducidos por Susana Matus y Sara Moscona (2021)- de los vínculos fraternos y de paridad. Se entreteje desde aquí el valor nuclear ¿y metafórico? en psicoanálisis, tanto del complejo de Edipo, vinculado a un modelo (y no tan solo *el* modelo) de circulación del deseo y sus derivas, como del complejo fraterno, con sus vicisitudes y especificidades que pautan el reconocimiento del otro, diferente a mí, en tanto sujeto en su doble dimensión de ajeno y semejante.

4.

Si retomamos el campo de la ética, es imprescindible referirnos a lo que desde la filosofía se ha denominado el Mal. A los fines de esta comunicación, me resulta ilustrativo denominar figuras del Mal para englobar sus diferentes expresiones. Considero que se hace imprescindible un cuidadoso estudio sobre las mismas en el seno de nuestro oficio, ya que solemos condensar, sin discriminar, la crueldad, el sadismo, el masoquismo, el odio, la agresividad y, a su vez, yuxtaponer sin señalar diferencias entre sus manifestaciones individuales, grupales y de masa. Todas estas expresiones coexisten en su heterogeneidad, y no es posible una homogeneización unificadora y simplificadora.

Para ello, haremos referencia a algunos aspectos sobre los que reflexiona el filósofo francés Bernard Sichère en su libro *Historias del Mal* (1995/2008).

En relación con las representaciones que hoy, y en la cultura occidental, recibimos del Mal, Sichère advierte que existe «una potencia, un enigma del mal» (p. 15) que se posiciona en el centro de la naturaleza humana y no se esclarece a través de un sistema de valores previo, sino que se instala como enigma y nos lleva a dudar sobre la experiencia moral.

Pensar hoy el mal supone tener en cuenta tres discursos que se exponen principalmente para afrontar su insistencia: la policía, el psicoanálisis y la literatura... el discurso del analista aborda la dimensión del mal puesto bajo los auspicios de la pulsión de muerte, de la «Cosa» y que propone una ética de la sublimación que procura responder a la crisis de las formas modernas de la subjetivación... (p. 199)

Es en este sentido que pensamos, junto con Julia Kristeva (2008), que Sichère, al proponer una genealogía del mal en la cultura occidental, nos lleva a hacer la genealogía de nuestra pérdida de la sensibilidad al mal y no nos invita a encontrar una nueva versión de la culpabilidad, sino «que sugiere que solo cierto modo de contemplar de cara el mal para transponerlo -o trasponerlo lo mejor posible- en discurso puede sustraernos a la banalización y abrirnos a la libertad» (pp. I-II). Sichère no analiza únicamente cómo detectar el mal a través de la capacidad de juzgar, sino cómo esto se relaciona con la subjetividad plena y se enraiza con el goce.

Para finalizar, haré mía las palabras con la que Kristeva inicia el prólogo al libro de Sichère:

Cuando, tras el holocausto y el juicio a Eichmann, Hannah Arendt diagnosticó la «banalidad del Mal», no lo hizo para minimizar el crimen, como se le ha querido reprochar, sino para alertar a los hombres de la era tecnocrática sobre este hecho: estaban perdiendo su aptitud para la libertad. Puesto que solo los hombres libres son capaces de juzgar el mal [...] desde entonces, hemos cruzado el umbral que desasosegaba a la célebre filósofa y politóloga. En lo sucesivo los habitantes del planeta mediático [...] padecen lo que he llamado las «nuevas enfermedades del alma»: el mismo espacio psíquico se encuentra amenazado, estamos a punto de perder el «fuero interior» en el que hombre occidental amparaba en otros tiempos, con la plegaria y la introspección, su capacidad de representar y juzgar el cosmos y los otros, y esa pérdida desemboca directamente en la autopista de las enfermedades psicosomáticas, la corrupción y el vandalismo. (p. I)

y en las situaciones paradójales con la que abro este intercambio. ♦

## BIBLIOGRAFÍA

### Primera parte

Arjona Sánchez, M. J. (2020). La información en la era de internet: El caso de las fake news. *Revista Estudios Institucionais*, 6(2), 376-394.

Benjamin, J. (2006). *Sujetos iguales, objetos de amor*. Paidós.

Costanzo, P. (2018). Los ideales de género en el entramado psíquico. En P. Alkolombre y E. Ponce de León (comp.), *Violencias y subjetividades: Género, infancia y sociedad*. Letra Viva.

Dio Bleichmar, E. (1997). *La sexualidad femenina: De la niña a la mujer*. Paidós.

Ferrajoli, L. (2022). *Por una Constitución de la Tierra: La humanidad en la encrucijada*. Trotta.

- Freud, S. (1974). Más allá del principio del placer. En L. López-Ballesteros (trad.), *Obras completas* (vol. 3). Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1920).
- Freud, S. (1975). Compendio del psicoanálisis. En L. Rosenthal (trad.), *Obras completas* (vol. 3). Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1940 [1938]).
- Glocer Fiorini, L. (2001). *Lo femenino y el pensamiento complejo*. Lugar.
- Laplanche, J. (2006). El género, el sexo, lo sexual. *Alter*, 2. <https://revista-alter.bthemattic.com/files/2014/11/2.-El-g%C3%A9nero-el-sexo-lo-sexual-v.-ALTER.pdf> (Trabajo original publicado en 2003).
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo.
- Winnicott, D. W. (1995). La creatividad y sus orígenes. En D. W. Winnicott, *Realidad y Juego*. Gedisa. (Trabajo original publicado en 1971).
- Freud, S. (1980). Tótem y tabú. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 13, pp. 1-164). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1913 [1912-1913]).
- Freud, S. (1982). Carta 66 (7 de julio de 1897). En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 1, pp. 299-300). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1897).
- Kristeva, J. (2008). La Libertad y el mal. En B. Sichére, *Historias del Mal*. Gedisa.
- Le Breton, D. [Cátedra Alfonso Reyes] (15 de junio de 2020). Conversación en vivo con el antropólogo francés David Le Breton [video]. <https://www.facebook.com/CatedraAR/videos/707363000096321>
- Malick, T. (director) (1998). *La delgada línea roja* [película]. 20th Century Fox.
- Matus, S. y Moscona, S. (comp.) (2020). *Alianza entre pares: Fraternidades, colectivos abiertos, tramas sociales*. Conjunto.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo.
- Sichére, B. (2008). *Historias del Mal*. Gedisa. (Trabajo original publicado en 1995).
- Winnicott, D. W. (1972). *Realidad y juego*. Gedisa. (Trabajo original publicado en 1971).
- Winnicott, D. W. (1979). *Escritos de pediatría y psicoanálisis*. Laia. (Trabajo original publicado en 1958).
- Winnicott, D. W. (1993). *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador: Estudios para una teoría del desarrollo emocional*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1965).

## Segunda parte

# De arte y psicoanálisis: A propósito de una exposición



PATRICIA NATALEVICH<sup>1</sup> Y GUSTAVO SOGLIANO<sup>2</sup>

DOI: 10.36496/N135.A11

NATALEVICH, P.; ORCID ID: 0000-0001-8589-4733

SOGLIANO, G.; ORCID ID: 0000-0001-9890-0469

RECIBIDO: AGOSTO DE 2022 | ACEPTADO: OCTUBRE DE 2022

## RESUMEN

«De la creación, mirada, escucha y palabra» fue el nombre que llevó la exposición realizada en julio de este año en el Museo Juan Zorrilla de San Martín, a partir del trabajo del escultor en gres Ricardo Nowinski y la fotografía de contrastes lumínicos en blanco y negro de Manuel Gayoso. Los autores generan un diálogo entre ambas formas de expresión artística; por un lado, con el acto de la creación como experiencia singular, colectiva y cultural; y por otro, tender puentes con el psicoanálisis. Otro intento fue indagar cuál es la relación vivencial subjetiva que enlaza al creador, la obra, con quien la observa; desde allí a la experiencia y suceder transferencial en la función psicoanalítica que, como el arte, da lugar a lo inédito en la sesión. También se aborda una perspectiva sobre la originaria relación del creador del psicoanálisis con el arte. La palabra, aun siendo nexa con la cultura y la historia, intenta explicar, pero no da cuenta el acto creativo. Se abordan también aspectos en los que la posibilidad de creación y arte quedan subsumidos en el «vértigo civilizatorio» contemporáneo.

**DESCRIPTORES:** ARTE / CREADOR / CREACIÓN / PSICOANÁLISIS / SUBLIMACIÓN / CULTURA

1 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. [patricianatalevich@gmail.com](mailto:patricianatalevich@gmail.com)

2 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. [sogliano@montevideo.com.uy](mailto:sogliano@montevideo.com.uy)

## SUMMARY

«From creation, look, listening and word» was the name given to the exhibition held in July of this year at the Juan Zorrilla de San Martín Museum, based on the work of the stoneware sculptor Ricardo Nowinski and the photography of light contrasts in white and black by Manuel Gayoso. The authors generate a dialogue between both forms of artistic expression, on the one hand, with the act of creation as a singular, collective and cultural experience; and on the other, build bridges with psychoanalysis. Another attempt was to investigate what is the subjective experiential relationship that links the creator, the work, with the person who observes it; from there to the transferential experience and happening in the psychoanalytic function that, like art, gives rise to the unprecedented in the session. A perspective on the original relationship of the creator of psychoanalysis with art is also addressed. The word, even being a link with culture and history, tries to explain but does not account for the creative act. It also addresses aspects where the possibility of creation and art are subsumed in the contemporary «civilizational vertigo».

**KEYWORDS:** ART / CREATOR / CREATION / PSYCHOANALYSIS / SUBLIMATION / CULTURE

El texto que ahora compartimos para su publicación en este número de la *Revista Uruguaya de Psicoanálisis (RUP)* surge como idea incipiente a fines de 2020. Formó parte de una muestra que se realizó en julio de ese año, en el Museo Juan Zorrilla de San Martín, que denominamos «De la creación, mirada, escucha, y palabra». Es el resultado de nuestro trabajo de elaboración y del diálogo que sostuvimos durante el proceso de creación y coordinación de la misma, que realizamos junto con Ricardo Nowinski, Manuel Gayoso y Evelin Zinoveev de Nowinski.

Su coincidencia con la propuesta de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay para nuestro XI Congreso: «La creatividad: Esa humana experiencia» nos sorprendió y a la vez nos alentó. ¿Se podrá pensar esta coincidencia como emergente, quizás como una búsqueda colectiva, en la que concurre una polisémica conformación, que entendemos desde la interfase que representa el lazo social? Es desde ese lugar que, nos parece, ha surgido esta propuesta. Búsqueda colectiva que sugiere más preguntas que respuestas.

En la sala del museo se expusieron una selección de obras. Las esculturas de Ricardo Nowinski, su cerámica en gres y la forma de habitar el registro fotográfico de Manuel Gayoso. Además, este último estuvo a cargo de la realización de un trabajo audiovisual de las obras de ambos que fue proyectado en esa oportunidad<sup>1</sup>.

«Arqueologías interiores», así llamó Ricardo una notable presentación realizada hace ya unos años. En su casa, en distintos momentos, fuimos tomando contacto con su obra y la noción del volumen y la textura de su trabajo. El proceso con Manuel fue a través de su presencia en el diseño fotográfico en distintos números de la *RUP*, luego en contacto más directo con su obra o con lo que nos transmitía personalmente. El ojo del fotógrafo enseña a ver una manera de observar que nos parece que da cuenta de una forma de elegir qué fotografiar y ver. Uno, creando escultura en gres; el otro, en formas y contrastes lumínicos, grises y sombras a través de la cámara fotográfica. A partir de ellos, se buscó generar un diálogo entre ambas formas de expresión artística, por un lado, y por otro, tender puentes con el psicoanálisis.

No fue nuestra intención dar cuenta de un estatuto inconsciente de la obra o sus autores. Nuestra búsqueda enlazaba texturas, intentando transmitir formas de decir, maneras de ver, dando cuenta, a través de la creación, de aspectos de la condición humana. Entonces, desde nuestras posibilidades y limitaciones, propusimos un trabajo provisorio de lectura y diálogo con la obra.

1 En algún momento pensamos incluir imágenes de las obras y fotografías que se expusieron, lo que omitimos en función de que las representaciones impresas no dieran cualitativamente suficiente cuenta de la presentación realizada, apoyada por el audiovisual referido.

Pensamos que es difícil encontrar los nexos que dan continuidad a la expresión de lo humano que el arte registra en cada trazo. Cada decir está impregnado de un tiempo y una pertenencia. Incluso el concepto de arte ha cambiado con el tiempo. Tanto en la dimensión de la creatividad como en lo relativo a su función cultural, y, por supuesto, sus técnicas y manifestaciones.

En otro nivel, el intento se dirige a la difusión del psicoanálisis, de su concepción y posicionamiento en un ámbito diferente de los habituales.

Más allá de la histórica relación freudiana entre el arte y el psicoanálisis, de cuya dimensión nos ocuparemos más adelante, toda aproximación a una expresión cultural implica la posible articulación recíproca entre distintas disciplinas de lo humano, de las cuales el psicoanálisis es una. Pero toda aproximación a la vez queda desbordada por esa especial forma de comunicación que es el arte.

Su permanente presencia en diferentes formas de las culturas dice de una necesidad humana, de una búsqueda que, a la vez, no encuentra. Quizás por eso cada época da cuenta de distintas expresiones y movimientos que reflejan al hombre en un doble movimiento secuencial. El que refleja su devenir y, a la vez, el que es vivencia anticipatoria del suceder humano.

Otro intento fue indagar cuál es la relación vivencial subjetiva que enlaza al creador, la obra, con quien la observa.

Podemos decir que el arte constituye relato, un decir que es expresión del sujeto, del creador y su cultura. Y a la vez desde su lugar interpela el relato, la secuencia misma desde la que emerge. La creación designa un encuentro que va, más allá de la imagen, a lo que nos concierne como sujetos, que no es puramente la imagen, sino lo que cada uno puede ver en ella, la manera en que un contacto puede establecerse. El arte en sí mismo está compuesto de imágenes, imágenes visuales, auditivas, incluso táctiles, que generan representación psíquica, desde donde surgen formas de encuentro, asociación y creación.

Podemos decir que toda manifestación artística, como expresión psíquica, tiene distintos niveles de significación. Pero, a la vez, el acto de la creación trasciende la obra y al creador, tal como un posicionamiento psicoanalítico se sostiene desde el suceder transferencial, de lo dicho y lo no dicho en la singularidad de cada encuentro.

Encerrar una definición del quehacer artístico o del acto de la creación, cuya génesis es inconsciente, puede hacerla tan imprecisa o insuficiente como lo puede ser el intento de narrar la experiencia transferencial, en los distintos niveles de profundización que puede adquirir.

Cuando nos referimos a creación, acto o quehacer creador, lo hacemos desde el proceso que implica al arte. El concepto de creación es mucho más amplio y engloba sucesos que, aun siendo nuevos o inéditos, no son arte. Pero en uno y otro, el devenir de la creación implica la estructuración psíquica inconsciente, en su huella o en su ausencia. Y creemos que, acá, este quehacer creador es cercano a lo que ocurre con la función analítica, en la sesión, donde se pincela un decir que es nuevo, diferente, algo de lo inédito que, sin embargo, surge desde un contacto inconsciente entre narración y escucha. En este sentido, la creación, como nuestra tarea cotidiana, es siempre un acto libidinal, o esperamos que lo sea.

Entonces, el arte como lenguaje en imagen es marca de una secuencia que nos anticipa como sujetos para de alguna forma buscar desapropiarse de esa anticipación e ir constituyendo movimiento y relato simbólico de lo humano y la cultura<sup>2</sup>, constituyendo civilización. De aquí a la experiencia del sujeto en su colectivo, desde donde hace o nace secuencia cultural; la creación, entonces, aproximando los orígenes del sujeto y la cultura.

Entretejido de sensibilidad humana, es articulación de un orden singular impregnado del suceder y el discurso colectivo. Enlace de fuerzas internas, poderes externos. Lo pulsional como fuente; también sus ulteriores trasmudaciones y desarrollos. Del o los orígenes, de nuestro necesario encuentro y presencia de los otros a los rasgos del amparo, donde la cultura hace marca. De la necesidad a la presencia movilizadora y angustiante de lo pulsional. Huella y marca que retorna en otra marca, que a la vez es constitutiva, que persiste y a la vez puede ser efímera.

Las imágenes y la realidad siempre implican una aproximación discordante, no coinciden, dando lugar precisamente a una necesaria diferencia.

2 A propósito de cultura, tomamos del profesor Gustavo Remedi (3 de diciembre de 2021) el siguiente fragmento «la palabra cultura estuvo primero asociada al cultivo, a la producción humana, a la transformación de la naturaleza, incluido el cultivo de uno mismo. Agrega luego: “Más tarde al conjunto de las artes, como manifestación de esos estados, de esos desarrollos» (párr. 13).

Diferencia que habilita a la capacidad simbólica. Movimiento recíproco del que se nutre el quehacer de la creación. También es secuencia en la que lo individual y lo colectivo se sostienen en un enlace transgeneracional. Como tal, como secuencia generacional, provoca, produce movimiento, a veces un necesario exilio.

El objeto, la creación siempre es enigmática, quizás por ello habilita a la re-creación. Trama y elaboración, la creación interpela, sostiene, innova, dice.

Otro aspecto es la palabra, que invoca, que busca una forma de decir, sin poder dar cuenta del enigma de la creación singular. Aquí en nuestro caso, la palabra surge al tratar de explicar algo del suceso creativo, y surge desde un registro psíquico que le antecede. Cualquier traducción, sabemos, es siempre limitada, sabemos que cada cultura tiene su lengua, cada sujeto dice desde su idioma, desde su idioma «materno». La palabra busca, pero no alcanza a decir o, peor, puede decir, pero mientras cree mostrar, oculta. En tanto algo se pierde, queda excluida del acto de creación; la palabra no alcanza a ver.

Aun así, la palabra es nexo de una memoria humanizadora, de su dimensión histórica y cultural, de la que se intenta la imposible y siempre inquietante captura de una idea que busca palabra.

#### ALGUNAS ARTICULACIONES ARTE-PSICOANÁLISIS

Son muchos los trabajos en los que Freud se dedicó a estudiar la obra y al creador. Leonardo, el Moisés de Miguel Ángel, Dostoievski, el notable trabajo sobre el cuento de Hoffmann «Lo siniestro». Pero no solamente se dedicó al análisis de algunas personalidades dentro del ámbito del arte, sino que también hizo énfasis en el impacto que la creación artística tenía sobre sí mismo y sobre sus reflexiones.

Del mismo modo, sabemos cuánto apreciaba Freud su colección de objetos y obras de arte, la misma que llevó consigo en su exilio a Londres, en 1938, y que hasta el día de hoy sigue siendo preservada en el Museo Freud de Londres. Tanto los objetos como sus obras nos transmiten la sensación de formar parte del espacio físico y psíquico de Freud.

Su pasión por las antigüedades transformaba su casa de la Berggasse en Viena en un verdadero museo, habitada en sus diferentes habitaciones

por figuras griegas, chinas, egipcias y precolombinas, así como también coleccionaba piedras, gemas y estatuillas que disponía poblando su escritorio; pinturas como la de Isis y Osiris, un molde de la Gradiva, una reproducción de Edipo y la Esfinge de Ingres, entre otros.

En medio de una profusión de imágenes, jeroglíficos, símbolos y estatuillas sagradas, nos dice Roudinesco (2015), aparecía en la penumbra las huellas de una memoria judía: un grabado de Rembrandt *-Los judíos en la sinagoga-* y un grabado de Kruger que mostraba a Moisés levantando las tablas de la ley (p. 276).

A la manera de un arqueólogo también Freud procedió con los bienes relictos que dan cuenta de un mundo silenciado, pero cuyas registros retornan dando cuenta en un presente que es consecuente con un pasado que es como sujetos nos habita y constituye<sup>3</sup>.

En entrevistas realizadas por la revista *Calibán*, Joanne Morra (2018) -profesora de historia y teoría del arte en la universidad de Artes de Londres- y Monika Pessler (2018) -curadora, historiadora de arte y actual directora del museo de Freud de Viena- acercan sus reflexiones sobre la relación entre el arte contemporáneo y el psicoanálisis, desde la perspectiva de la naturaleza de lo inconsciente en el proceso creativo, así como desde la historia de los movimientos artísticos. Destacan el intenso desafío de introducir manifestaciones del arte contemporáneo en el espacio de los Museos Freud, especialmente en Londres, donde se viene realizando múltiples y variadas exposiciones en los últimos años. Surge de este modo la imagen contundente de un diálogo entre psicoanálisis y arte contemporáneo, allí donde Freud trabajaba atendiendo a sus pacientes y elaborando sus textos.

En algunos de ellos, nos dice Pessler:

el propio Sigmund Freud se refiere al efecto de la experiencia sensorial en el arte como algo provechoso en el camino hacia el descubrimiento del inconsciente. El arte, siguiendo a Freud, usa métodos similares a los

3 Dice Freud en *El malestar en la cultura* (1930 [1929]/1979a): «Lo que si tenemos derecho a sostener es que la conservación del pasado en la vida anímica es más bien la regla que no una rara excepción» (p. 72).

del análisis y, tal como este, atribuye frecuentemente importancia a las cuestiones despreciadas o no percibidas. (pp. 152-153)

Pessler constata cómo algunas de las técnicas de Freud están próximas a la práctica artística y que

el diálogo entre el artista y su trabajo puede ser visto como un acto de constitución mutua, similar a la cura por la palabra. Este proceso se basa principalmente en la construcción de recuerdos que el analista realiza junto con el paciente. [...] De la misma forma, el artista crea también situaciones de rememoración al dialogar con su propio proyecto artístico. [...] En este sentido, el acto artístico, es decir, el propio proceso de creación, encuentra correspondencia con nuestros métodos de trabajo psicoanalítico. (p. 154)

Algo de una doble transferencia se establece, tanto con la obra como con el autor. Transferencia que el creador mantiene con su obra, al tiempo que establece un diálogo imaginario y un trabajo de coconstrucción mutua. También existe un diálogo que surge entre lo inconsciente del creador y quien contempla, que recrea lo que lo antecede y lo atraviesa<sup>4</sup>.

Volviendo a Pessler, nos dice que también, a través de las obras de arte, podemos proporcionar nuevos *insights* respecto de las complejas relaciones entre el mundo externo y el mundo interno, entre el mundo material y la mente. Freud observaba que una mayor comprensión de los mecanismos, significados y contenidos de los sueños, permitía que se tuviera una mejor comprensión del proceso artístico de creación.

En su libro *Arte y psicoanálisis*, Nasio (2015) refiere que hay profundas afinidades entre el arte y el psicoanálisis, al igual que entre el artista y el psicoanalista.

4 «Lo que nos cautiva con tanto imperio no puede ser otra cosa que el propósito del artista en la medida misma en que él ha conseguido expresarlo en la obra y hacer que nosotros lo aprehendamos. Sé que no puede tratarse de una captación meramente intelectual. Es preciso que en nosotros se reproduzca la situación afectiva, la constelación psíquica que prestó al artista la fuerza pulsional para su creación» (Freud, 1914/1980a, p. 218).

## Dirá que

ver con ojos de pintor es ver de un modo diferente al de nuestros ojos comunes. Un artista ve más allá que una mirada común, pues mira la realidad cruda, sin velos. Percibe tanto las formas, los colores y los sonidos, como las vibraciones más sutiles de la vida afectiva. (pp 31-32)

También el analista mantiene una mirada y una escucha flotante, buscando captar, más allá de lo manifiesto y lo aparente, las manifestaciones inconscientes, lo no dicho, lo oculto, lo no recordado.

Agrega que mientras que el analista se dirige a un ser singular, el artista se dirige a una multitud de personas para hacernos sentir sensaciones y emociones que, latentes en nuestro inconsciente, esperan el momento de brotar. La función de un artista, nos dice, es hacernos ver lo que no percibimos naturalmente en nosotros mismos.

Freud introduce el término *sublimación* como uno de los destinos de pulsión que está en la base de la actividad creativa. Laplanche y Pontalis (1967/1983) nos dicen que el término *sublimación* evoca la palabra *sublime*, utilizada en el ámbito de las artes para designar una producción que sugiere elevación, esplendor, y también es utilizada en química para designar el proceso de transformación de un estado a otro.

Decimos que la pulsión se sublima en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados.

Para Mirta Casas (2007), la sublimación implica un proceso inconsciente de sustitución, pérdida y sustitución que posibilitará la emergencia del deseo, abriendo el camino a nuevas simbolizaciones y posibilidades de creación. En este sentido, el trabajo de creación supone una forma particular de trabajo de duelo en el que está implícita una pérdida que subyace al acto creativo.

Otra de las articulaciones arte-psicoanálisis es el arte como expresión de cultura. El arte ha sido y es, en muchos casos, en la actualidad, un mecanismo de construcción de memoria cultural, social, histórica, que permite al así llamado espectador, receptor de la obra de arte, reconocerse en una cierta cultura, una cierta forma de sociedad. La producción

artística depende también de las significaciones imaginarias que cada sociedad estima como deseable. Estas significaciones estructuran las representaciones del mundo, reordenan, mueven apetitos hacia objetos considerados valiosos.

Freud trabaja estas articulaciones en sus escritos sociales. En *El porvenir de una ilusión* (1927/1979b) y *El malestar en la cultura* (1930 [1929]/1979a) destaca la necesidad del hombre, a lo largo de la historia, de transformar los objetos utilitarios en objetos estéticos, tanto para dejar huellas en tanto sujeto como para captar la admiración del otro. Todo esto, dirá, muy relacionado con las ansiedades del desamparo y los mecanismos protectores que cada sujeto pone en juego para calmarlas.

También plantea la sublimación de las pulsiones como una «técnica para la defensa contra el sufrimiento» (Freud, 1930 [1929]/1979a, p. 79) y arreglo para la ganancia de placer. Dirá:

Satisfacciones como la alegría del artista en el acto de crear, de corporizar los productos de su fantasía, o como la que procura al investigador la solución de problemas o el conocimiento de la verdad, poseen una cualidad particular. (p. 79)

Las satisfacciones sustitutivas como las que ofrece el arte «son ilusiones respecto a la realidad, mas no por ello menos efectivas psíquicamente, merced al papel que la fantasía se ha conquistado en la vida anímica» (p. 75).

Finalmente, nos hemos referido al arte como expresión de lo humano. Utilizamos este término, lo *humano*, y también pensamos en algún momento en acotarlo, dada su riesgosa versatilidad.

Nos orientamos a la versión que se aleja del aquí y ahora, del inmediatez, del ecosistema del disfrute inmediato que anuda o cercena la memoria historizante. Queda para otra instancia avizorar el nexo posible de lo que, en este sentido, puede ser fuente de violencia o de la versión que implica un vacío que se enajena en las formas de consumo que en forma voraz ha venido construyendo –diríamos *produciendo*– la multiplicidad de imágenes que interesadamente se ofrecen y que no permiten, en general, el encuentro con el otro, la obra y la reflexión.

¿Es quizás este el interés emergente por la creación y el arte, que emerge como inquietud colectiva en estos tiempos, más allá de su histórica presencia?

Creemos que todo este trabajo concurre en el sentido de procurar la posibilidad de observación, de dar tiempo a la expresión creativa. El despliegue del vértigo civilizatorio, como nos dice Marcelo Viñar (2009), diluye el tiempo del trabajo psíquico que cada obra produce. En otras palabras, la velocidad, que podemos agradecer, en mucho, en todas las formas de comunicaciones, nos resta a la vez, precisamente, ese tiempo y espacio psíquicos.

En una sociedad sacudida por distintas manifestaciones de la angustia, en la que el individualismo que la pandemia ha acentuado -no creado- puede prevalecer, quizás el arte sea posibilidad de encuentro.

Desde solipsismos y diferentes brechas culturales que compartimentan cada vez más en nuestra cultura, el arte puede ser, quizás mínimamente, fuente y espacio de encuentro e interacción.

Si las circunstancias nos enfrentan a formas de destructividad deslignante, más allá, el trabajo de los artistas, el de cada uno, aun el invisibilizado, como también el trabajo de los psicoanalistas en todas sus formas podrá seguir constituyendo un modo en el que lo humano privilegie su condición y posibilidad de enlace. Su difusión, que se plasma en lo creativo, implica una dimensión ética y política. ♦

## BIBLIOGRAFÍA

- Casas de Pereda, M. (2007). *Sujeto en escena: El significante psicoanalítico*. Isadora.
- Freud, S. (1979a). El malestar en la cultura. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 21, pp. 57-140). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1930 [1929]).
- Freud, S. (1979b). El porvenir de una ilusión. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 21, pp. 1-56). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1927).
- Freud, S. (1980a). El Moisés de Miguel Angel. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 13, pp. 213-242). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1914).
- Freud, S. (1980b). Tótem y tabú. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 13, pp. 1-164). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1913 [1912-1913]).
- Laplanche, J. y Pontalis, J.-B. (1983). *Diccionario de psicoanálisis*. Labor. (Trabajo original publicado en 1967).
- Morra, J. (2018). Cuando el arte y el psicoanálisis se encuentran: Aventuras críticas en el Museo Freud de Londres. *Calibán*, 16(1), 157-168.
- Nasio, D. (2015). *Arte y psicoanálisis*. Paidós.
- Pessler, M. (2018). Arte contemporáneo en Berggasse 19, Viena. *Calibán*, 16(1), 152-154.
- Read, H. (1957). *Imagen e idea: La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1955).
- Remedi, G. (3 de diciembre de 2021). La cultura es lo de todos los días: a 100 años del nacimiento de Raymond Williams. *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2021/12/la-cultura-es-lo-de-todos-los-dias-a-100-anos-del-nacimiento-de-raymond-williams/>
- Roudinesco, E. (2015). *Freud, en su tiempo y en el nuestro*. Debate.
- Viñar, M. (2009). *Mundos adolescentes y vértigo civilizatorio*. Trilce.
- Winnicott, D. W. (1987). *Realidad y juego*. Gedisa. (Trabajo original publicado en 1971).
- Zito Lema, V. (1992). *Conversaciones con Enrique Pichon-Riviere sobre el arte y la locura*. Cinco.





**CONVERSACIÓN  
EN LA REVISTA**



# Hospedar una idea: Una conversación con Sergio Blanco sobre la creatividad



NATALIA MIRZA<sup>1</sup> Y VERÓNICA CORREA<sup>2</sup>

Es viernes de una mañana fría en Montevideo y un mediodía de verano en París. Si bien el encuentro es virtual, Sergio nos recibe con una calidez conmovedora en su apartamento de Montmartre. Incluso «nos hace pasar» a su espacio de creación, nos muestra sus bibliotecas, la de los temas que está investigando actualmente y la «colección permanente». Nos acerca a la pantalla varios de sus objetos fetiche: el Superman, que nunca lo abandona, el ciervo de su obra *El bramido de Düsseldorf* y, proveniente del mundo de su última obra, *Zoo*, un gorila. El ambiente es luminoso y acogedor, como la conversación.

NATALIA MIRZA: El tema de la entrevista, si bien esto podría ser tan solo un puntapié inicial, tiene que ver con nuestro último congreso, titulado «La creatividad, esa humana experiencia».

SERGIO BLANCO: Yo diría «esa experiencia animal». Creo que la creatividad no es solo una experiencia humana. Desde hace ya algún tiempo, la etología contemporánea nos advierte que la creación no es algo que se limite solamente a lo humano, sino que es una experiencia que podemos encontrar en otras especies. Pienso en los trabajos de Donna

1 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. nmirzal@gmail.com

2 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. vero.correa2008@gmail.com

Haraway o Vinciane Despret que demuestran de forma clara que el ser humano no es el único animal que crea. La capacidad de creación de algunas aves, por ejemplo, es algo extraordinario, o las formas en la que algunos tipos de simios construyen y organizan el lugar en donde van a dormir es algo maravilloso. Hay algunas clases de aves que, después de terminar el nido, lo decoran, no con un fin práctico, sino con el fin de decorar, adornar, es decir, embellecer...

VERÓNICA CORREA: Sí, es algo impresionante, es cierto, la preparación del nido, etcétera, pero parece haber allí un *setting* predeterminado, a diferencia de lo humano, con el lenguaje, donde todo es más abierto, más maleable, contingente...

S. B.: Bueno, creo que tenemos que rever muchas cosas. No sé si todo es más abierto, maleable y contingente en lo humano. El mundo animal nos está reservando cada vez más sorpresas. La visión empezó a variar mucho cuando etólogas mujeres y gays empezaron a observar el mundo animal, a partir de los años sesenta. El mundo animal siempre había sido observado por hombres blancos, europeos, que percibían con su cultura, con sus saberes y con su lenguaje, y sabemos perfectamente que lo observado depende mucho del punto de vista de quien lo está observando.

N. M.: Justo estaba pensando la cuestión del punto de vista del hablante... Los desarrollos de Donna Haraway y Despret sobre qué dirían los animales si se les hicieran las preguntas indicadas dan cuenta de ese cambio de punto de vista que abre a un universo diferente.

S. B.: Lo que está sucediendo con la desconstrucción de la noción del macho alfa en algunas especies es muy revelador de todo esto. Desde que las mujeres empezaron a estudiar y a observar los comportamientos de los simios, las conclusiones empezaron a ser distintas por la simple razón de que empezaron a atender comportamientos y conductas que antes no eran observadas por los hombres. En el caso del estudio de los gorilas en África, esto es clarísimo: la mirada de las mujeres ha alterado completamente la visión que teníamos de varios de los comportamientos de estos simios.

N. M.: Bueno, este tema te toca muy de cerca, pensando en tu última obra, en *Zoo...*

- s. B.: Sí, en *Zoo* el personaje central que está estudiando al gorila es una veterinaria y primatóloga mujer que se llama Sara Rozental. Y la obra cuenta la relación de amor que se empieza a establecer entre este gorila llamado Tandzo y un escritor que llega al zoológico para escribir un texto sobre él. Es una obra en la cual de un lado está la observación llevada adelante por el discurso científico, clínico, académico, que se encarna en el personaje de la veterinaria primatóloga, y por otro lado la mirada del discurso artístico, que se encarna en el personaje del escritor que se enamora profundamente de Tandzo. A medida que la obra avanza, el gorila también se empieza a enamorar del escritor, ante la mirada desconcertada de la veterinaria. Es una historia de amor muy bella.
- N. M.: Yendo un poco a ese punto y el de la creatividad, por ejemplo: cuando te ponés en un tema nuevo, por ejemplo, en este caso los primates, la etología, ¿te ponés a estudiar, empezás estudiando?
- s. B.: Bueno, eso depende de cada proceso. En el caso de *Zoo*, por ejemplo, sí, empecé leyendo y estudiando mucho. Muy seguido en mis procesos de escritura empiezo destinando una parte de mi biblioteca a ordenar material que gire en torno a los temas acerca de los cuales voy a escribir. En este momento en que me encuentro escribiendo sobre la muerte, estoy trabajando con materiales que aborden este tema, como por ejemplo *La erótica del duelo*, de Allouch, que es un libro que estoy consultando mucho en estos días. O también este otro libro que también estoy consultando mucho actualmente y que es *A la salud de los muertos*, de Vinciane Despret. La mayoría de las veces cuando me pongo a escribir me gusta entrar de lleno en un campo de investigación. Se podría decir que es leyendo que empiezo a escribir.
- N. M.: Te armás el nido, como los pájaros.
- s. B.: ¡Mirá qué linda imagen!
- v. C.: Para la fertilidad.
- N. M.: Por otro lado, cuando uno te imagina creando, te imagina tal como en tus obras, en un escritorio pulcro, ordenado, con tu notebook, un vaso de agua y quizás el muñeco de Superman...
- s. B.: ¡Por supuesto! [risas] Aquí está [nos lo muestra], como este también [el ciervo de *El bramido de Düsseldorf*] y este otro que es hermoso [el

gorila de Zoo]. Me gusta que todo esto conviva con esta estatuilla que es una réplica de uno de los primeros rostros de las islas Cícladas o con este ícono ortodoxo de San Jorge. En todo caso, cuando empiezo a escribir una nueva obra, mi escritorio se llena de libros porque el momento de la creación no es necesariamente cuando estoy escribiendo, sino que es algo que se activa cuando me empiezo a sentir habitado por lo que quiero escribir. Y ese sentirme habitado empieza mucho antes de la escritura, podría decir que empieza justamente con la lectura. De algún modo la escritura para mí empieza en el acto mismo de leer... Pero cada proceso de escritura sigue un régimen de trabajo diferente. Hace unos años, para escribir *Cuando pases sobre mi tumba*, que lo hice a mano y con sangre de toro, tuve que cubrir todo mi escritorio con protectores de nylon para no manchar el lugar. Mi espacio de trabajo se parecía más al taller de un artista plástico que al de un escritor.

N. M.: En ese caso la escritura en sí misma ya era un acto performático.

S. B.: Sí, sin duda.

V. C.: Lo que vos describís tiene mucho placer, es muy lúdico, como si te crearas un universo paralelo. Es inmersivo. Como dijiste en una entrevista de cuando escribías *Kiev* (que es una reescritura de *El jardín de los cerezos*), y que querías estar enfermo porque ese era el estado de Chéjov cuando lo escribió.

S. B.: ¡Sí! Quise inocularme un virus gripal para enfermar mi cuerpo y poder experimentar así el estado de debilitamiento que tenía Chéjov a causa de la tuberculosis.

V. C.: Muy pasional, muy lúdico, mucho disfrute. Vas al extremo de esa virtualidad que te creás.

S. B.: Dijiste la palabra clave: *lúdico*. El ejemplo más claro de esta noción de juego fue el proceso de escritura de *Kassandra*. Me había ido a pasar tres días a Atenas para asistir al estreno de mi pieza *Slaughter*, y al otro día que llegué, me dije: lo único que puedo tener en común con Esquilo, Sófocles y Eurípides es escribir una pieza en Atenas, y entonces me decidí a hacerlo. El problema es que solo tenía veinticuatro horas, entonces me propuse lo siguiente: salir a recorrer la ciudad con un mapa e ir escribiendo en el mismo las palabras, ideas e imágenes que fueran surgiendo. Ni bien empecé a caminar, me puse tres consignas:

tiene que ser un monólogo, el personaje tiene que ser Casandra y lo tengo que escribir en inglés. Poco a poco, empecé a decir el monólogo a partir de lo que me iba sucediendo en las calles, a partir de lo que iba viendo. De alguna manera, la primera Kassandra fui yo. Al terminar el día y cuando llegué al hotel, tenía toda la pieza escrita en el mapa que se había transformado en una especie de rompecabezas de palabras y términos en inglés. Esa misma noche pasé todas esas palabras a varias hojas, y en pocas horas tenía mi texto *Kassandra*. Ahí hay un ejemplo claro de un proceso lúdico y de diversión. Ahora si bien es cierto que hay mucho de disfrute y de placer, también en mis procesos de escritura hay mucho de dolor.

N. M.: Escribir con sangre, como una *performance*. En una entrevista que se te hizo para *Calibán* se abordaba esa distinción entre la escritura, en tanto significante y la letra, que es como esa inscripción a mano, que duele, que compromete el cuerpo.

S. B.: Exacto. Es claro que hay un compromiso del cuerpo. Si bien hay una gran parte de trabajo que es intelectual, para mí la escritura es antes que nada una experiencia corporal. Cada vez que escribo, todo mi cuerpo se compromete. La muestra de esto es que cada vez que termino de escribir un texto, mi cuerpo queda afectado. Es como si quedaran marcas, huellas, señales, rastros de esa experiencia en todo mi cuerpo. Después de sesiones largas de escritura, me quedan muy afectadas las cervicales, las manos, los hombros, el torso... La experiencia es interesante porque de alguna manera la escritura va marcando mi cuerpo. Es como si al escribir hubiera una impresión no solo en la página del papel o en la pantalla del *software*, sino también en todo mi cuerpo. Y esto no me resulta algo necesariamente doloroso. Es algo que se acerca un poco a la imagen del estigma.

N. M.: Una vez me hablaste de que también tomabas notas en libretas.

S. B.: Sí. Muy seguido comienzo trabajando con una libreta. Cuando siento que voy a comenzar un proceso de escritura, elijo una nueva libreta, le pongo la fecha de ese día [nos muestra la libreta actual en la que está trabajando] y empiezo todo un trabajo de toma de notas. Muchas veces suelo empezar dibujando. Dibujo el espacio, objetos, diferentes cosas. Y poco a poco empiezo a bocetar: tomo notas de pensamientos,

de ideas, de frases. La idea es anotar de forma desordenada, confusa, caótica. Es como si fuera tomando apuntes. Y de ese caos en algún momento empieza siempre a surgir una forma. Por oposición a la obra terminada que busca siempre alcanzar un cierto orden, el boceto es un espacio de desorden absoluto. Siempre insisto en que el boceto es un lugar maravilloso porque, como explico en una de mis conferencias, es el lugar en donde se va tramando la esencia poética de la obra que poco a poco irá subiendo a la superficie del texto. En este momento, que estoy empezando un nuevo proceso de escritura, tengo siempre a mi lado esta libreta.

N. M.: Entre un diario personal y un diario de dirección, una bitácora de recorrido.

S. B.: Sí. Es exactamente eso.

N. M.: Pensaba en aquel congreso de APU al que no pudiste ir porque te operaron de urgencia, donde igual fue leído tu texto a propósito de *Tebas land*. Allí decías algo muy interesante de cómo habías partido de algo más cercano al diagrama, a la planificación de una obra y la ejecución de un parricidio, para llegar después, lapsus y sueño mediante (lapsus de repetir *incesto* cada vez que querías decir *parricidio* y sueño de besar/*baiser* a tu padre), a la concepción de la representación. Y cómo habías pasado de pensarte a vos mismo en escena, con la verdad de la *performance*, a la idea de incluir actores y a la representación como mediación. Creo que allí se veía claro todo lo que supuso, lo que supone un proceso de creación.

V. C.: Por eso te queríamos preguntar sobre la inspiración, sobre las musas. Aunque, escuchándote, hay toda una inmersión en el trabajo, también, como una gimnasia, un entrenamiento, un despertar la mirada. Lejos de esa ingenuidad con la que se puede pensar: «me desperté un día y espontáneamente me vino la idea». Hay todo un trabajo de amasado.

S. B.: Pero eso también sucede mucho: las ideas muy seguidas vienen de golpe, de repente, en el momento más inesperado. Por eso siempre hay que estar preparados a poder hospedar esa idea. Yo siento que tengo que estar siempre preparado para poder albergar las ideas que surjan. De todos modos, el trabajo más intenso es el que viene después de que escribo mi primer texto. Me refiero al trabajo de corrección, es

decir, cuando uno empieza a releerse. Yo siento que cuando me leo y me releo buscando corregirme, estoy llevando adelante la parte más difícil de mi procedimiento de escritura: es la parte en que necesito más concentración.

N. M.: ¿Cómo es el proceso creativo cuando tenés que integrar técnicos, actores, la mirada de los otros?

S. B.: Eso ya es más el trabajo de puesta en escena. Es algo muy distinto. Allí ya no es más un trabajo en soledad, como lo es la escritura, sino que es todo lo opuesto, es un trabajo de creación colectiva, con un grupo, con un equipo de trabajo en donde la producción de sentidos será siempre colectiva.

N. M.: Que sería otro momento creativo, ¿no? Te perturba, te enriquece? ¿Cómo vivís ese diálogo?

S. B.: En el teatro el encuentro con el equipo de intérpretes y de diseñadores es algo que siempre enriquece. Es un trayecto muy interesante que empieza siempre en la soledad de la escritura y que luego concluye con el encuentro con todo un equipo de trabajo. Pero antes de pasar del espacio solitario de la escritura al espacio colectivo del montaje teatral, hay un espacio intermedio que para mí es fundamental, y es el momento en que doy a leer mi texto a diferentes personas. Generalmente le mando el texto a personas de mucha confianza y espero sus devoluciones, que para mí son esenciales. Esas personas suelen conocer mi obra, pero también suelo pedírselo a alguien que nunca haya leído una obra mía porque una mirada nueva también siempre es interesante. Y esas devoluciones para mí son muy enriquecedoras. Me gusta mucho escuchar lo que me comentan, lo que me sugieren, lo que me aconsejan. Ese es un momento capital porque me hace regresar al texto y cambiar muchas cosas. Después de toda esta etapa es cuando viene el trabajo con el equipo de diseñadores y de intérpretes. Y ahí también empieza a cambiar mucho el texto porque el trabajo con los intérpretes lo va modificando mucho.

N. M.: ¿Cuánto se puede modificar? ¿Puede cambiar mucho?

S. B.: Sí, sobre todo porque los actores me ayudan a sacar todo lo que está de más. Uno escribe muy seguido de más, y los intérpretes tienen algo que pone en evidencia lo que está mal escrito, lo que está forzado.

Yo soy muy permeable a todo lo que me pueda decir un actor, una actriz o el equipo de diseñadores con el que trabajo. El escenario, la escena teatral tiene una fuerza muy grande que no puede entrar nunca en colisión con lo que uno escribió. Hay que poder escuchar lo que dice el ensayo. El escenario tiene sus propias reglas, y si uno sabe oír las con humildad y calma, esas reglas siempre van a corregir tu texto. Yo utilizo la imagen de que el escenario y los intérpretes te van descamando el texto. La imagen es bella. Y es realmente así porque, en términos creativos, lo que resta siempre termina sumando.

N. M.: ¿Para vos qué sería lo opuesto a la creatividad y lo creativo?

S. B.: No sé si tiene un opuesto la creación...

N. M.: Pensando en momentos personales, o en rasgos de personalidad y en relación con ciertas cosas que has comentado de la cultura actual, de cierta chatura, no sé si lo opuesto a creación podría ser destrucción o más bien mediocridad, repetición...

S. B.: No lo sé. No creo que la mediocridad sea lo opuesto a la creación porque se pueden crear cosas mediocres. La mediocridad puede ser también fruto de un proceso creativo. Y en lo que respecta a la destrucción, no sé si sería un opuesto de la creación porque uno también puede crear destruyendo.

V. C.: Y además es difícil crear sin destruir, ¿no?

S. B.: Exacto. Cuando uno está creando, de alguna manera también está destruyendo. Justo en estos días en que estoy cerrando la edición de mi nuevo libro me encuentro en la etapa de las famosas batallas que se suele tener con los correctores de estilo de las editoriales. Son batallas hermosas y en las que yo aprendo mucho, y son lugares de discusión muy interesante porque entra en juego todo este tema de la creación/destrucción. Yo siempre repito que la literatura es la única alternativa al fascismo del lenguaje, ya que la literatura es un espacio en donde no hay ninguna ley gramatical o sintáctica, sino que es un espacio de libertad absoluta, donde podemos hacer lo que queremos con el lenguaje. Y en este punto es donde se dan batallas fascinantes con los correctores de estilo. El lenguaje de algún modo es una estructura fascista que nos obliga a hablar, que nos impone una estructura. Y si no hacemos buen uso de esa estructura, terminamos siendo sancionados.

El lenguaje nos impone, por ejemplo, en todo intercambio, máximas de claridad y de precisión que, si no acatamos, nos harán fracasar en nuestra comunicación. Es algo terrible. Por eso siempre digo que la única alternativa a este lenguaje que nos obliga a hablar es la literatura, que es un espacio de libertad absoluta y en donde todo está permitido, incluso destruir el lenguaje. Los grandes poetas son verdaderos iconoclastas: rompen formas, y de esa ruptura nacen nuevas formas que antes no existían. Así que lo opuesto de la creación no es necesariamente la destrucción, ya que el procedimiento literario también puede ser un proceso creativo que pasa por fases de destrucción.

- v. C.: Y a veces es en esos intersticios, en esas rupturas, esos quiebres, donde surge un decir más verdadero. O sea, el lenguaje tiene su función y es necesaria para la convivencia y el contrato social, pero cuando uno quiere hablar desde la enunciación propia, es en esa rotura, en esas grietas, donde se filtra lo verdadero.
- s. B.: En los intersticios sucede siempre algo interesante, como en los lapsos o en los actos fallidos. Son lugares en donde salimos de una estructura que nos está hablando y empezamos a hablar. Eso acontece mucho en el diván, que es un lugar por excelencia en donde menos se organiza el lenguaje.
- v. C.: Es la invitación a...
- s. B.: Yo diría que es la invitación a permitirse la desorganización misma del lenguaje. Desde el momento que empezamos a desordenar el tiempo –algo que a mi entender es clave en el análisis–, entonces empezamos a desorganizar el lenguaje y todas sus estructuras. Y esa desorganización es lo que permite acceder a una suspensión de todo juicio de moral. En cierta forma, la moral y el juicio están muy ligados al imperativo cronológico que busca ordenar el tiempo. Al suspender este último, estoy anulando toda moral, y es ahí en donde aflora o aparece una verdad.
- v. C.: Lees una frase de un poema que te llega al alma y que no se podría haber dicho de una forma que no fuera a través de la frase poética. Con el lenguaje correcto.
- s. B.: Lo que sucede es que el lenguaje cotidiano que está sometido a los imperativos gramaticales del lenguaje es excesivamente transparente y

por lo tanto padece de una cierta esterilidad. Ese lenguaje suele estar a disposición de un orden político, y por medio de él somos sometidos. Y entonces cuando aparece un uso poético del lenguaje quedamos cautivados por ese espesor de signos que nos termina atrapando y fascinando. La poesía rompe siempre las leyes del lenguaje. En la poesía tampoco hay tiempo. Yo siempre afirmo que poesía y análisis son dos experiencias muy similares: las dos *nombran*, pero no por medio de un lenguaje ordenado y claro, sino por medio de la desorganización total del lenguaje. Solo puedo salir del trauma por medio de la desarticulación del lenguaje, que es lo que me permite liberarme. ¿Y qué es liberarme del lenguaje? Es justamente no ser más un objeto que reproduce categorías lingüísticas, sino un sujeto parlante con autonomía.

- N. M.: Nosotros podríamos decir que surge allí una verdad en el sentido de que está más próxima a la verdad del inconciente. En ese sentido, para el psicoanálisis es un desafío la escritura psicoanalítica misma y la publicación en revistas arbitradas, como esta. Y por eso me parecía tan interesante que tu proceso creativo a partir de *Tebas land* fuera a partir de un lapsus y de un sueño, por cómo eso te reconectaba con un deseo inconsciente; fue a partir del encuentro con el «fragmento de un discurso amoroso» que algo allí se pudo representar, surgir y crear.
- S. B.: Sí. Es cierto. La creación muchas veces surge del encuentro con cosas inesperadas. Iván salió al campo y se encontró con la maravilla, dice Propp. Con la creación sucede lo mismo: uno sale, y de golpe se encuentra con esa maravilla que va a ser el germen de una nueva obra.
- N. M.: Y pensando también en una de las particularidades de tu creación, que tiene que ver con la autoficción, ¿hacer una historia sobre vos mismo y crear desde allí tendría un efecto sanador?
- S. B.: Absolutamente. Yo sostengo en mi libro *Autoficción: Una ingeniería del yo* que la puesta en relato, al permitirnos tramar, nos permite salir del trauma. Hay algo muy interesante en la proximidad de estas dos palabras: *trauma* y *trama*. Y ese trayecto que consiste en pasar del trauma a la trama es muy sanador, no solo para quien crea la obra de arte, sino también para quien la recibe. Y aquí hay otro punto de contacto con el psicoanálisis, ya que tanto la experiencia literaria como la analítica por medio de la puesta en lenguaje nos aportan un cierto

alivio. Poner palabras a lo vivido o a las emociones, haciendo un uso absolutamente libre del lenguaje, como decíamos recién, es lo que calma, alivia, sana. Ya lo he dicho muchas veces: yo vivo el espacio del psicoanálisis como una experiencia literaria. Hay algo hermoso que sucede en el momento mismo en que Sócrates va a tomar la cicuta, de golpe uno de los discípulos le dice a otro *λάσας αυτός [lásas aftós]*, que en griego antiguo quiere decir «¡Cuánto su palabra nos sanó!». Decir siempre sana. Tengo un ejemplo muy tierno que lo ilustra. Durante una época tuve que viajar mucho a Lima para dictar una serie de seminarios y padecía mucho sus cielos nublados, grises y bajos. Lo sentía como algo pesado que me impedía estar bien. Una mañana se lo comenté a una de mis asistentes mientras íbamos en un taxi que me trasladaba del aeropuerto al hotel, y recuerdo que ella me dijo: «Nosotros a ese cielo le llamamos *panza de burro*», y entonces en ese instante el cielo de Lima para mí pasó a ser algo hermoso. Es decir, se me activó otro imaginario. Es evidente que miramos por medio del lenguaje, ¿no? El lenguaje tiene un poder extraordinario, es justamente como esa especie de «¡Ábrete, sésamo!» que puede abrir puertas, ahora bien, para que esa puerta se abra, hay que utilizar la palabra justa, si me equivoco de palabra, como le sucede al hermano de Ali Baba, puedo quedar encerrado para siempre.

- N. M.: Justamente, ahora que traías esto y cómo esa imagen te hizo pasar de la angustia a la belleza, ¿cómo hacés con aquello para lo que no encontrás palabras? ¿Con lo que no se puede poner en palabras? Ahora que estás en un momento de dolor y de duelo por la muerte de tu madre...
- S. B.: Es, en efecto, un momento muy delicado en donde estoy tratando de poner palabras a ese dolor. No es simple decir «mamá murió». Es algo que exige un gran compromiso de uno mismo: todo uno se compromete en esa frase. Y al mismo tiempo que es una frase que produce dolor, también produce un cierto alivio poder formularla. Si bien decir siempre sana, también es cierto que implica un trayecto, un recorrido. En este momento me encuentro tratando de poder formular esta idea de «mamá murió». Y sobre todo trato de buscar la belleza que puede haber en esa formulación: hay por ejemplo una musicalidad sonora que es extremadamente bella y dulce en el sintagma «mamá murió».

Acústicamente la frase tiene una textura melódica que encuentro reconfortante. Entonces, cada que vez que lo digo, por medio de esa sonoridad suave y agradable de esas dos palabras, intento encontrar un cierto alivio y una cierta calma. Necesité atravesar esta experiencia para poder experimentar con intensidad la importancia descomunal del significante y de las estructuras fonéticas. Es un momento muy extraño. Estoy tratando de disfrutar este duelo, no quiero elaborarlo, ya que elaborar implica concluir algo, sino que quiero vivir en adelante con él, quiero darle la bienvenida y hospedarlo. No tengo ningún interés en elaborar nada, sino que quiero convivir con este dolor.

- N. M.: Un agujero que persiste, perder irremediamente una parte de uno mismo, como plantea Allouch.
- V. C.: Y más desde la línea de los hermanos Taviani, en *Kaos*, perder la mirada del otro.
- S. B.: Ese final de *Kaos*, la escena cuando Pirandello habla con su madre muerta, es una definición hermosa de la muerte. La madre le dice: «Quien está muerto eres tú porque ya no puedo pensarte. Yo sin embargo estoy viva porque tú me estás pensando». Comparto mucho lo que dice Natalia citando a Allouch. También como él creo que no es posible desligarse de un objeto y poner todo eso en otro lado. Esto supone una idea de sustitución que me resulta insoportable. Yo deseo poder convivir con esta nueva muerte y con este nuevo dolor. Y aspiro a poder hacerlo de forma apaciguada y sin que ese dolor nos destruya. Barthes en su *Diario de duelo* dice algo que para mí ilustra esto; en un momento escribe: «Ahora entiendo que soy mi propia madre». Este es un ejemplo claro de que la muerte puede ser concebida como gestación de algo nuevo.
- N. M.: En tu obra siempre aparece la muerte. Asesinato, parricidio, suicidio... ¿Allí sería motor de creación el dolor, la muerte? ¿Le da sentido a todo lo anterior?
- S. B.: Yo he repetido muchas veces que en el arte no hay tantos temas para hablar, sino que solamente hay dos: «Estoy enamorado» y «Tengo miedo a morirme». Estos son los dos grandes temas que nos atraviesan a todos los seres humanos: el eros y el tanathos. Y muchas veces estos temas están fundidos en uno solo: de allí deriva la noción de que puede haber una cierta erótica de la muerte.

- N. M.: En *Cuando pases sobre mi tumba* esto que decís está clarísimo.
- S. B.: En esa pieza es en donde más se trata este asunto, pero estos dos temas y sus puntos de contacto son algo que aparece en casi todas mis obras. Además, es algo que me interpela desde que era muy pequeño.
- N. M.: Uno te imagina como un niño poco usual, poco convencional, ya tan consciente de algunas cosas, lector, sensible. En tus obras está muy presente el insumo desde los mitos y los clásicos de la literatura, la música, la pintura, pero también los recursos audiovisuales contemporáneos, la música rock pop actual, las imágenes y tecnología de la que te servís y hacés buen uso. ¿Cómo conjugás esas cosas? ¿Hay algo de lo actual que te fascina también? ¿O te peleás con eso?
- S. B.: No, no me peleo para nada con la tecnología. Al contrario. Las nuevas tecnologías me fascinan. No me siento para nada identificado con esa idea romántica de que «todo pasado fue mejor». El teatro siempre fue un aliado de la tecnología y siempre hay que saber darle la bienvenida. El teatro nace con la tecnología, las primeras construcciones de los teatros griegos son tecnología pura: las gradas, los dispositivos escénicos, los sistemas acústicos, el *Deus ex machina* que introducía a los dioses... Desde ese entonces hasta el día de hoy, es posible ver cómo el teatro y la tecnología siempre dialogaron a las maravillas. El teatro es un arte esencialmente audiovisual, vamos a ver y a escuchar, y por lo tanto es imperioso estar atentos a saber qué está pasando con los modos de percepción del ojo y del oído que viene a vernos y a oírnos. Para mí es fundamental saber qué está pasando con el ojo del espectador. Siento que tengo que estar atento a tomar la temperatura de su mirada. Hoy en día los espectadores jóvenes de veinte años tienen un ojo muy distinto al mío. En los últimos años ha habido una gran revolución tecnológica que ha terminado por alterar y modificar considerablemente los modos de percepción. Entonces quienes trabajamos en el teatro creo que tenemos que estar muy atentos en lo que respecta a las formas de percibir auditiva y visualmente al mundo.
- N. M.: ¿Y atento a lo que está pasando en el contexto actual político también?
- S. B.: Sí, estoy siempre atento, pero a medida que el tiempo pasa, la actualidad me va interesando cada vez menos. Poco a poco me voy dando

cuenta que en cierto modo lo actual es algo que perime rápidamente. Te diría que cada vez me siento más atraído no tanto por la actualidad, sino por la contemporaneidad.

- v. c.: Freud, con esa visión que él tenía, desarrolló teorías acerca de la memoria que hoy se demuestran a través de las imágenes, y que él había descubierto en forma empírica e intuitiva.
- s. B.: Es cierto que es genial ver cómo Freud pudo ver cosas que hoy en día podemos confirmar gracias al desarrollo de la imagenología que puede acceder a zonas antes inaccesibles. La tecnología moderna nos está confirmando a Freud sin lugar a duda que se trató de un genio que se adelantó a su época. Y también fue un hombre que supo leer el mundo antiguo de forma maravillosa. Seguramente Freud habría leído *Las confesiones* de San Agustín. No lo sé, pero es posible que las haya leído. De hecho, muchas de las cosas que sostiene Freud sobre el funcionamiento de la memoria, San Agustín ya las había también predicho. El planteo de San Agustín sobre la relatividad del tiempo es extraordinario. En el Libro XI, San Agustín afirma que, contrariamente a lo que se cree, no habría tres tiempos –pasado, presente y futuro–, sino un solo tiempo que es el presente y que se declinaría en el presente del pasado (la memoria), el presente del presente (la contemplación) y el presente del futuro (la espera). De alguna manera, esto corresponde con muchas de las cosas que sostiene Freud, ¿no? Yo tengo una gran debilidad con San Agustín. En el tiempo que tuvimos que estar confinados, decidí dedicar todo mi tiempo a hacer algo con lo que siempre había soñado y que nunca había podido hacer por falta de tiempo, y fue leer *Las confesiones* de San Agustín en latín y las epístolas de San Pablo en griego. Y esto no es autoficción, lo hice realmente.
- v. c.: También la genialidad de Freud es llegar al límite de lo que no sabe, contactar con eso. Él dijo que los poetas están un paso delante de nosotros, que tienen la capacidad de captar eso de la oscuridad que menciona Agamben del hombre contemporáneo.
- s. B.: Hemos hablado mucho de este concepto de Agamben con Natalia cada vez que hemos presentado juntos mi pieza *Ostia*. A mí me resulta fascinante justamente la noción de contemporaneidad que plantea Agamben cuando afirma que «contemporáneo es aquel que hunde su

pluma en las tinieblas del presente». Para mí la contemporaneidad hoy en día está en aquellos gestos que escapan a la actualidad, a la moda. No se es contemporáneo en lo que está de moda, sino en lo que escapa a las luces del presente.

- N. M.: En ese sentido podríamos proclamar que el psicoanálisis, como resistencia de un anacronismo, tiene esa contemporaneidad de ir en contra de su tiempo, a un ritmo que también es en contra de su tiempo.
- S. B.: Creo que es ahí justamente en donde reside la diferencia entre el psicoanálisis y la autoayuda, ¿no? La autoayuda busca un supuesto «ser feliz», mientras que el psicoanálisis parte de la base de que la felicidad no existe. A lo sumo lo que puede existir, como afirmaba Chéjov, es el deseo de ser feliz... Este es otro que está muy conectado con Freud en la pintura extraordinaria que hace de las neurosis de sus personajes.
- V. C.: Pero por ese aire de época, también, porque Freud es hijo de su época. Tiene su propia genialidad, pero si no hubiera sido él, habría habido otro Freud. Se necesitaba de un genio que captara eso que ya estaba gestándose como idea en el aire de la época.
- S. B.: Es posible.
- N. M.: Tampoco le podemos pedir todo a Freud. Por ejemplo, si bien formaban parte también del aire de su época, él no se dejó permear por las vanguardias. No le interesaban el surrealismo, el dadaísmo; se mantenía en los clásicos...
- V. C.: Incluso con movimientos culturales vanguardistas contemporáneos a Freud en la propia Austria, como el movimiento de la Secesión vienesa.
- N. M.: Desde tu perspectiva, ¿el psicoanálisis subsiste? ¿Cómo ves el futuro? ¿Con psicoanálisis o sin él?
- S. B.: Yo espero que subsista porque para mí es fundamental. Estamos en una sociedad que claramente busca eliminarlo. Porque si bien el psicoanálisis no busca la felicidad, es un dispositivo que lleva a que las personas, enfrentadas a sus propios traumas, puedan salir de las zonas traumáticas. No sé si vas hacia la felicidad, pero sí vas hacia la esencia de lo que sos. Y a la sociedad de consumo no le interesa que llegues a tu esencia. A la sociedad de consumo le interesa que te quedes anclado en las zonas traumáticas para consumir más. Cuanto más estás encerrado

en un trauma, ya sea social, cultural, político o social, más te transformás en un consumidor y más fácil es que seas manipulado. Eso se ve claro en el retroceso que están teniendo todas las políticas de salud europeas, que van dejando de financiar la ayuda a las terapias psicoanalíticas. Esto empezó a suceder hace ya algunos años, paralelamente a toda una serie de ataques antisemitas que acusan al psicoanálisis de ser un asunto de judíos ricos y burgueses. ¡Qué horror!, ¿no? Cada vez toma más fuerza la psiquiatría con todo el poder farmacéutico detrás, que promulga la solución con un antidepresivo o con un somnífero, y que diagnostica con mucha rapidez e impunidad. Esto me resulta profundamente triste y desolador. Dejar la psiquis, que es algo tan complejo y frágil, a la psiquiatría y sus *lobbies* farmacológicos es algo que puede poner en peligro la experiencia humana...

- N. M.: Otro tema de actualidad: ¿cómo te situás en relación con las reivindicaciones de género?
- S. B.: Cada vez más próximo, porque hay algo que está pasando, que son los discursos nuevos que están apareciendo y que me parece que hay que oír activamente. Hay cambios enormes y profundos que se están dando, y yo adhiero con la mayoría de ellos. Pertenezco a un género que tiene que desconstruirse absolutamente y he decidido inscribirme en ese camino. Si siempre he estado habitado por el feminismo, creo que hoy en día no se trata más de ser feministas, sino de empezar a desconstruir toda una serie de estructuras que son aberrantes y con las que hay que terminar de una vez por todas. La actividad académica -que es muy responsable de todo este desastre- también me ayuda mucho porque me permite estar en contacto permanente con las nuevas generaciones de jóvenes. Y esta generación que viene trae una fuerza que es admirable, pero sobre todo trae una palabra que hay que empezar a escuchar de una vez por todas. ♦



**PLURITEMÁTICA**



# Formación psicoanalítica con y sin fin: Transmisión, formación y falta<sup>1, 2</sup>



BERNARD CHERVET<sup>3</sup>

## RESUMEN

¿Por qué las escisiones en las sociedades psicoanalíticas se asocian con tanta frecuencia a la cuestión de la formación de los psicoanalistas, sea cual sea el modelo de formación utilizado, ya sea dominado por una libertad que apela a las exigencias de cada individuo o por un programa que conlleva una exigencia de enseñanza colectiva? La formación de los psicoanalistas es un lugar de transferencia ocupado por fuerzas intensas con consecuencias para las instituciones psicoanalíticas. La transmisión del psicoanálisis combina una realización del psiquismo y una aculturación infinita que incluye la propia formación.

1 Este texto es el resultado de una conferencia abierta al público organizada por el Centre de Psychanalyse de Lausanne (CPL), el sábado 18 de junio de 2022. Tema: *Formación psicoanalítica con y sin fin*. Sociedad Suiza de Psicoanálisis, Centre de Psychanalyse de la Suisse Romande, Centre de Psychanalyse de Lausanne.

2 Traducción: psicoanalista Laura Verissimo.

3 Miembro titular con funciones didácticas de la Société Psychanalytique de Paris. [bernard@chervet.fr](mailto:bernard@chervet.fr)

Se trata del análisis personal, de las reminiscencias históricas del aprendizaje en la infancia, de la sensibilidad individual al inconsciente, de la capacidad de producir formaciones del inconsciente y de interpretarlas, de la identificación con el funcionamiento analítico de otros analistas como soporte de la transferencia de autoridad, las confrontaciones interanalíticas, la enseñanza del funcionamiento psíquico y sus métodos de trabajo, la frecuentación repetitiva de la realidad clínica, la apertura a otras disciplinas, la experiencia masoquista de la gravedad de la vida encarnada en la madurez, la vida personal y la íntima y erótica.

Esta lista nos recuerda que hay tendencias inconscientes que tienden a reducir nuestras capacidades psíquicas y nuestra identidad como analistas. Hay que tenerlas en cuenta en la formación para hacerlas objeto de conocimiento y para apelar a la exigencia psíquica de utilizarlas en beneficio de la actividad mental. A través de la formación, se transmite así una ética psicoanalítica basada en el masoquismo del funcionamiento. No hay ningún analista que pueda convertirse en uno y seguir siéndolo. Pero no hay ningún analista que solo pueda serlo a través de la institución. Las oscilaciones entre el superyó individual y el superyó cultural, entre las regresiones de las sesiones y las de otras escenas fuera de la sesión, son la base de la posibilidad de ser y convertirse en analista de forma intermitente.

## SUMMARY

Why are the splits in psychoanalytic societies so frequently associated with the question of the training of psychoanalysts, irrespective of the training model used, whether it is dominated by a freedom that appeals to the specific requirements of each person or by a programme marked by a collective demand for teaching? The training of psychoanalysts is a locus of transference occupied by intense forces that have consequences for psychoanalytic institutions. The transmission of psychoanalysis combines an accomplishment of the mind and an infinite acculturation that includes training proper.

Personal analysis, the historical reminiscences of childhood learning, individual sensitivity to the unconscious, the capacity to produce unconscious formations and to interpret them, identification with the analytic functioning of other analysts acting as supports for the transference of authority, inter-analytic confrontations, the teaching of mental functioning and its working modalities, repeated frequentations with clinical reality, openness to other disciplines, the masochistic experience of the gravity of life embodied in maturity, and personal as well intimate and erotogenic life are all involved.

This list reminds us that unconscious tendencies exist that tend to reduce our psychic capacities and our identity as analysts. They must be taken into account in training in order to make them an object of knowledge and to appeal to the psychic demand to make use of them for the benefit of mental activity. A psychoanalytic ethic founded on masochistic functioning is thus transmitted through training. No one can become an analyst and remain one alone. But no one becomes an analyst by virtue of the institution alone. Oscillations between the individual superego and the cultural superego, between session regressions and those of other scenes outside the session ground the possibility of becoming and rebecoming an analyst intermittently.

Este texto ofrece algunas reflexiones sobre la formación y la transmisión psicoanalítica. Trata de la formación psicoanalítica con fin y sin fin, y con este título evoca el texto de Sigmund Freud de 1937: *Analyse finie et analyse infinie [Análisis finito y análisis infinito]*<sup>4</sup>.

Clásicamente, la formación psicoanalítica se basa en un trípode: el análisis personal, la supervisión y la enseñanza de los conceptos psicoanalíticos. La transmisión incluye un cuarto componente, una ética que encuentra su razón de ser en el hecho de que la psique es el lugar de las atracciones regresivas hasta la extinción a las que debe responder un imperativo de inscripción, una ética que articula nuestra profesión a las otras escenas de la vida, a la del dormir y el sueño, así como a la de la vida erótica.

La primera parte de la formación, el psicoanálisis personal, es una condición indispensable, pero no suficiente. Su objetivo es acceder a un funcionamiento psíquico ideal referido a la resolución del complejo de Edipo. Este funcionamiento puede considerarse completo cuando alcanza una configuración dinámica y oscilante entre una actividad regresiva y otra progresiva, entre un funcionamiento diurno y otro nocturno, y dentro del funcionamiento diurno, entre el trabajo y el erotismo. Esta configuración se realiza en dos etapas, según el proceso de *l'après-coup*. Esto crea una aparente continuidad, gracias a un vínculo de sobredeterminación entre lo latente y lo manifiesto, donde hay una discontinuidad intrapsíquica entre las pulsiones y las inscripciones.

4 N. de la T.: Traducción literal del francés, que evoca el título del presente artículo. El texto fue traducido en español como *Análisis terminable e interminable*, tanto por L. Rosenthal como por J. L. Etcheverry: Freud, S. (1968). Análisis terminable e interminable. En L. Rosenthal (trad.), *Obras completas* (vol. 3, pp. 540-572). Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1937).  
Freud, S. (1991). Análisis terminable e interminable. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 23, pp. 211-254). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1937).

La segunda y la tercera parte tratan de la formación psicoanalítica propiamente dicha. Involucra la transferencia de autoridad y de identificación, pero también la práctica analítica, los modelos de formación, la supervisión, la enseñanza del funcionamiento psíquico, la adquisición de saberes y conocimientos, y la apertura a una cultura general infinita.

Finalmente, el último punto se refiere a la transmisión y la ética. Queda oculto por los dos anteriores, que están dominados por el desarrollo de la identidad del analista y por el crecimiento del aprendizaje del análisis y la cultura. Al igual que en la infancia, este tiempo prometedor oculta un factor de restricción que interviene en la transmisión y se manifiesta en un cuestionamiento de lo que constituye la resistencia. ¿Cómo se puede seguir siendo analista durante toda la vida después de haber terminado la formación? Esta delicada cuestión se actualiza en el gran número de eventos que organizan y en los que participan los psicoanalistas. Esta cantidad hace pensar. Se trata de reelaborar la transferencia de autoridad mediante el intercambio interanalítico y, por tanto, de tener en cuenta la existencia de tendencias reductoras activas dentro de nuestra identidad como analistas, pero también de negarlas –a ellas y a sus consecuencias– como los encogimientos progresivos, las cronificaciones institucionales, las crisis y escisiones, las idealizaciones y las propensiones a designar figuras carismáticas.

No somos analistas las veinticuatro horas del día y nuestra función de analistas se beneficia de la articulación con otras experiencias, especialmente la experiencia masoquista de la gravedad de la vida, encarnada en la madurez, pero también de la vida personal y, por supuesto, de la vida íntima y erógena.

La formación psicoanalítica tiene su origen en las experiencias traumáticas de estas tendencias reductoras. Combina dos niveles. En primer lugar, la instalación de un funcionamiento psíquico ideal que puede calificarse de realizado, que no excluye su vulnerabilidad y que requiere una identificación con los procesos psíquicos de otro, gracias a la cual las experiencias traumáticas pueden transformarse en experiencias de carencia. Este primer nivel se enriquece con una aculturación infinita, llevada a cabo a través de identificaciones con las capacidades y los conocimientos de otras personas, siendo el saber y el saber hacer interminables.

## PSICOANÁLISIS PERSONAL Y FUNCIONAMIENTO PSÍQUICO IDEAL

Las crisis y escisiones en las sociedades psicoanalíticas están frecuentemente asociadas a la cuestión de la formación, independientemente del modelo utilizado, ya sea dominado por una libertad de elección que apela a las exigencias del individuo o por un programa de enseñanza.

La formación de los psicoanalistas es un lugar de transferencia ocupado por fuerzas que tienen consecuencias importantes. Afortunadamente, los actos de destrucción no son el único efecto de la transferencia que anima la formación; otro efecto más afortunado es la reflexión sobre la propia formación. Esto lleva a un llamamiento a compartir colectivamente, pero sobre todo a retomar la mentalización individual.

La dimensión transferencial está llena de reminiscencias y recuerdos de la vida escolar. Existe una analogía entre el pasado y el presente. Cualquier analogía, como las que se dan en el sueño, se basa en contenidos inconscientes, siendo el hilo inconsciente el término 3<sup>er</sup> que funda la analogía. La interpretación de este elemento 3<sup>er</sup> introduce una 4<sup>a</sup> dimensión, la de la terceridad. La elaboración que lleva a la interpretación actúa como un tercero. En la formación, es la interacción entre la transferencia de autoridad y la seducción del atractivo identificatorio lo que es central en estas analogías. Esta transferencia se refiere a la diferencia generacional, es decir, a las diferencias entre los que enseñan y los que aprenden, una diferencia que se establece entre los que tienen y los que no tienen.

La transmisión combina así una doble diferencia, al igual que la diferencia entre los sexos. En el caso de este último, se trata de la diferencia entre dos tangibles, el masculino y el femenino, y la que existe entre lo tangible y la carencia. Toda diferencia introduce una relación con la carencia, que implica un efecto traumático; de ahí la teoría sexual infantil que intenta responder a esto, por ejemplo, afirmando que la niña es carente y que su carencia ha sido producida por un acto de castración. Esta teoría antitraumática propone así todo tipo de etiologías para el origen de la tercera fantasía original: fue castrada por el padre, lo perdió, está escondido, crecerá más tarde, etc. Las analogías con la formación son tanto más fáciles cuanto que este término se refiere a la segunda etapa de la sexualidad humana, la pubertad.

Por lo tanto, en toda formación hay un profesor que se supone que sabe y desea transmitir lo que sabe a otro, y un alumno que se supone que desea aprender. Es el encuentro de dos entidades tangibles, el profesor y el alumno, y de dos deseos. Pero esta diferencia positiva va acompañada del efecto traumático que produce la otra diferencia entre los que tienen y los que no tienen, entre los pequeños y los grandes. Entre el profesor y el alumno surgen todo tipo de teorías y pasiones, basadas en las experiencias de carencia. Esta parábola ha sido muy comentada por la intensidad que introduce el efecto traumático transformado en efecto de seducción entre lo grande y lo pequeño. Esta seducción puede tener efectos desorganizadores o, por el contrario, estimulantes cuando convoca el deseo de apropiación en el origen de una identificación con el conocimiento del profesor.

La dinámica de la formación y de la transmisión se basa, pues, en un fondo traumático inherente a todas las diferencias que emanan tanto de las percepciones sensoriales del mundo exterior como de las endopercepciones originadas en el interior de nuestra psique. Estas últimas se trasladan al mundo exterior para convertirse en miedos más fáciles de gestionar. Las dos partes están entrelazadas.

Las crisis institucionales de la formación son, pues, impulsadas por este efecto traumático inherente a las diferencias transpuestas-transferidas a la situación de formación y que enmascaran dinámicas fóbicas y, por tanto, edípicas. El hecho de ser analizado no es suficiente para evitarlas, no porque el análisis individual no sea suficiente, sino por las regresiones a la psicología colectiva propia de los grupos. El análisis permite acceder a un funcionamiento singular más elaborado, pero no escapar a la regresión que se produce al entrar en contacto con la realidad de los grupos. La idealización transferencial forma parte de esta tendencia a retroceder a una cierta psicología de grupo.

Freud señala que la educación y la dirección se encuentran, junto con el psicoanálisis, entre las profesiones imposibles. Las apuestas edípicas de la eliminación de las restricciones, el asesinato del padre, se transponen fácilmente al maestro, al igual que se actualizan los vínculos edípicos secretos mantenidos entre quien proporciona el conocimiento y aquel a quien llama su alumno. Se puede reconocer aquí la clínica de los fracasos escolares, pero también la de los bebés sabios cuyo éxito escolar no es

en realidad una adquisición, sino que se basa en una idealización y una comunidad de negación.

La cuestión de «con fin y sin fin» se abre en tres términos: lo acabado, lo inacabado y lo interminable. Fue abordado por Freud en relación con la cura psicoanalítica y supone una resistencia a reconocer las resistencias, una resistencia que está implicada en toda la vida psíquica y que enfrenta a todo analista y a todo paciente con la dificultad de completar una cura. Freud llamó a esta resistencia el «rechazo de lo femenino» y la describió como la roca de lo biológico. Así es como ciertos aspectos del psiquismo serían radicalmente inaccesibles al psicoanálisis. La sensibilidad hacia el inconsciente resulta ser la apuesta de esta imposibilidad de abandonar una resistencia en favor de una dinámica sensible que acepte las experiencias de carencia. Esta negación de las diferencias sirve para reprimir el trabajo psíquico que está en el origen de las experiencias de carencia. Surgen entonces inhibiciones de ciertos procesos psíquicos, de ahí la incapacidad de llegar a una resolución consolidada del complejo de Edipo.

Esta cuestión de la resolución es esencial porque compromete el futuro superyó, así como los imperativos de instalación de este último. El superyó es el garante de las diversas modalidades de trabajo que el psiquismo debe realizar. Si es el heredero del complejo de Edipo, su advenimiento depende de los imperativos que lo preceden. Sus formas incoactivas se orientan por el objetivo que tienen que alcanzar, la citada resolución. Por tanto, son estos imperativos y las funciones futuras del superyó los que se convierten en objeto de atención en la sesión. Merece la pena reflexionar sobre la solución que Freud propone en el artículo que sigue inmediatamente a *Análisis terminable e interminable: Construcciones en el análisis* (1937/2010). Lo que le falta al paciente, el analista debe construirlo. La convicción cumple entonces la función que habitualmente se asigna a la memoria. Esta respuesta deja abierta la cuestión de si un paciente puede apropiarse de la construcción del analista y otorgarle convicción. Un analista no puede crear los procesos de un paciente.

¿Es posible prever una analogía entre la cura y la situación de la formación en relación con esta cuestión de con fin y sin fin? La evaluación del funcionamiento psíquico tiene lugar en el momento de la selección de los candidatos. En teoría, se trata de evaluar el funcionamiento psicológico del

aprendiz y compararlo con un funcionamiento mental ideal utilizado como referencia por un grupo de formadores dentro de un instituto de formación. Sin embargo, hay varios marcos de referencia que entran en conflicto entre ellos. Los conflictos intrainstitucionales implican diferentes concepciones del funcionamiento mental ideal. El efecto traumático de estas diferencias encuentra su origen en la diferencia de su funcionamiento psíquico.

En algunos modelos, la evaluación se realiza cuando el análisis personal ya está muy avanzado; en otros, se trata de evaluar el potencial de una personalidad para poder alcanzar ese funcionamiento ideal a través del análisis.

¿Existe un funcionamiento mental que pueda considerarse que ha alcanzado un grado de desarrollo ideal y que pueda considerarse acabado? Es el alcanzado por el duelo de los objetos edípicos. Esta renuncia a satisfacer las investiduras sexuales con los soportes objetuales de la identificación es esencial. Pero la psique se resiste y recurre a todo tipo de artimañas para evitar esta renuncia. La psique siempre es rápida para inventar salidas. Este duelo es muy específico, ya que se realiza en presencia de objetos; de hecho, gracias a la intermitencia de su presencia-ausencia. Esta especificidad debe tenerse en cuenta en la reflexión sobre los límites de las curas a distancia. Este luto en presencia permite un duelo de por vida a través de la pérdida definitiva de objetos.

Esta renuncia establece el superyó y funda la estructura del psiquismo que se completa en la adolescencia. Desexualiza una parte de las pulsiones y la transforma en libido narcisista; la otra parte se convierte en el deseo objetual volcado hacia los objetos del mundo. Este logro establece el proceso de las secuelas y el funcionamiento oscilante y regresivo que lo caracteriza. Este proceso es vulnerable. Tiene el valor de una terminación en forma de una dinámica incesante.

La objetualidad es la capacidad de investir los objetos externos a su vez y poder retroceder, sin desorganizarse, al narcisismo nocturno y al goce erótico. Una terminación finita del psiquismo instala así una dinámica infinita del pensamiento que nunca deja de seguir tal oscilación.

Todo futuro analista debe acercarse a ese funcionamiento ideal haciendo un análisis personal. Este deber es una de las condiciones esenciales para convertirse en analista, sea cual sea el modelo de formación utilizado,

siendo la otra seguir una formación en un instituto dirigido por una organización psicoanalítica, referida a normas a la vez precisas y rigurosas, y que ofrezca cierta flexibilidad. De ahí el interés de la existencia de varios modelos de formación, todos ellos vinculados a las normas discutidas por la International Psychoanalytical Association (IPA, por sus siglas en inglés) y las sociedades que la componen, y definidas en códigos de procedimiento y normas estatutarias en evolución.

La obligación de someterse a un análisis personal, a veces llamado análisis didáctico o de formación, es tan importante que se ha denominado la segunda regla fundamental del psicoanálisis. La primera, la de decirlo todo en la sesión, es de hecho la única regla analítica real. Las demás se desprenden de ella. Otra consigna se llama a veces la tercera regla. Se aplica al analista que se supone que no debe utilizar la transferencia para sus propios fines, que no debe sucumbir a la tentación de «desempeñar frente al enfermo el papel de profeta, salvador de almas, redentor» (Freud, 1923/1991, p. 51<sup>5</sup>). Esta es la regla de la abstinencia en el sentido más amplio del término. Esta consigna se aplica a todas las curas y, por tanto, también a los llamados análisis de formación, donde el respeto a ella es más difícil.

La formulación más precisa de la regla analítica fue expresada por Freud en el *Compendio del psicoanálisis* (Freud, 1940 [1938]/2010): sinceridad total frente a discreción estricta. Para ser eficaz, el analista debe haber realizado un análisis personal. Prescribe la asociación libre y la atención en igual suspenso, así como la ética psicoanalítica, es decir, el imperativo de llevar a cabo un trabajo psíquico regenerativo-progenerativo que apunte a la regeneración de una primacía del deseo disponible para el mundo.

5 N. del T. Traducción de J. L. Etcheverry. La traducción y el número de página corresponden a: Freud, S. (1992). El yo y el ello. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 19, pp. 1-66). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1923).

## IDENTIFICACIÓN CON EL FUNCIONAMIENTO ANALÍTICO DE OTRO

La seducción resultante del efecto traumático ligado a la diferencia entre los dos protagonistas puede dar lugar a una identificación que tiene su origen en la codicia caníbal que busca apropiarse del conocimiento del otro que uno siente que le falta. Se combinan la transferencia de autoridad, la seducción, la codicia y la exigencia de renunciar a la satisfacción de las mociones impulsivas en favor de las adquisiciones. La realización de la psique y las adquisiciones por identificación se combinan en cualquier formación, como se combinaban en la edad de la razón. Este período estaba ocupado por la resolución de la dinámica edípica y por una inhibición en cuanto a la meta, una renuncia a las satisfacciones inmediatas en favor de una aculturación propia del período de latencia. Esta identificación con un psicoanalista de formación en el trabajo concierne a la adquisición de un saber hacer (las supervisiones) y a una aculturación que se abre a su vez en dos direcciones, hacia una cultura específica del psicoanálisis y hacia la cultura general. Aunque el analista de formación puede fomentar dicha identificación, no puede crearla. Ningún programa de formación puede crear la transferencia de autoridad o la identificación favorable a las adquisiciones. Y cuanto más directivo sea el programa, más probable es que tenga el efecto contrario. Pero un programa que ofrece libertad no da más garantías de que esta transferencia se haga realidad y de que la identificación se produzca. Dependen principalmente del analista en formación. Muy a menudo la transferencia de autoridad se desarrolla sin el conocimiento de la persona de apoyo e independientemente del protocolo del programa de formación.

El único trabajo posible consiste en poner a disposición durante el tratamiento las reminiscencias históricas relativas a los aprendizajes de la infancia, en los que intervienen las transferencias de autoridad. Este proceso se repite en el curso del análisis y en la vida. Se trata de liberar el conflicto entre el odio a la cultura y el uso del odio en beneficio de la aculturación.

En el trabajo del analista está implicada otra cualidad, una sensibilidad individual al inconsciente que varía de un individuo a otro, y de un momento a otro, y que puede ser abordada como un don, o al menos como un talento para poder escuchar las lógicas del inconsciente implicadas en

los acontecimientos vitales y en el discurso asociativo de los pacientes. Para llegar a ser un psicoanalista, esta sensibilidad no va sin la capacidad de producir formaciones del inconsciente como los sueños, los pensamientos incidentales, las figuras imaginadas, las teorías infantiles, las experiencias emocionales, y de expresarlas a través de los contenidos que les corresponden. La sensibilidad hacia el inconsciente solo puede participar en el arte de la interpretación si se combina con la capacidad de vincular al código del lenguaje las mociones inconscientes que son heterogéneas a cualquier lenguaje, y de expresar estos pensamientos irracionales a través de la interpretación.

Esta sensibilidad al inconsciente del otro y de uno mismo no se puede aprender ni enseñar. Puede desarrollarse y mejorarse mediante el análisis personal y el contacto regular y repetitivo con la clínica. La práctica del psicoanálisis requiere, pues, una práctica clínica y una escucha del propio inconsciente en presencia de otro investido; de ahí una reflexividad de la contratransferencia.

La capacidad de interpretar nace de la propensión interpretativa del pensamiento que el análisis personal ha hecho más disponible, de la necesidad de producir teorías causales infantiles para responder a las experiencias traumáticas que despierta el contacto con cualquier alteridad. Esta capacidad depende también de la cultura psicoanalítica adquirida durante los estudios y durante la formación psicoanalítica, de la frecuentación de lo irracional y de la capacidad de permanecer en contacto con la incoherencia.

La transferencia de autoridad es indispensable para la identificación con el funcionamiento psíquico de otro, en este caso, un psicoanalista. Es la adquisición de la identidad de un analista a través de la identificación con la capacidad analítica de otros psicoanalistas.

La identificación más esencial, la que funda los procesos psíquicos, se prolonga mediante identificaciones con las capacidades de los mayores y los maestros, a través de supervisiones, seminarios, grupos de trabajo, congresos, etc. Esta actividad de verticalización también va acompañada de una identificación horizontal y fraternal con otros analistas. Juntos, permiten un fructífero trabajo en grupos e intercambios interanalíticos.

No hay escucha psicoanalítica sin, más allá de un pensamiento teorizante, un bagaje metapsicológico que permita tener en cuenta los meca-

nismos de pensamiento comprometidos en el trabajo onírico, el trabajo de sesión y, globalmente, el funcionamiento psíquico. La escucha psicoanalítica está llena de conocimientos latentes.

Añadamos la necesidad de que la psique tenga a su disposición cantidades de materiales culturales. Cada persona los encontrará en el mundo circundante según su propia selectividad, intereses, curiosidad y capacidad de asombro. Esta apertura a otras disciplinas tiene la función de alimentar el preconscious y facilitar el trabajo que debe realizar la psique. Esta necesidad psíquica le permite al analista cultivarse a lo largo de su vida. Esta transposición a otras disciplinas también tiene otra función. Todas las realidades del mundo y las creaciones humanas pueden ser elegidas como objetos de transposición de elementos inconscientes que se reconocen en ellas y las utilizan para hacer metáforas sustitutivas sin dejar de ser inconscientes. Esta etapa de transposición y metaforización funda el animismo de nuestro pensamiento. Así, Freud utilizó la química, la física, la termodinámica, la medicina, la antropología, la filosofía, la lingüística, la mitología y las artes, pero también la biología, la sociología, la historia, la religión, las ciencias ocultas, etc. En la actualidad, la neurofisiología, la física cuántica y la biología son los objetos preferidos de las transposiciones de grupos. Estos desvíos a través de las realidades tangibles constituyen el método de elaboración de la metapsicología. Forman parte de la epistemología del pensamiento psicoanalítico.

#### MODELOS DE FORMACIÓN: PRINCIPIOS Y PROTOCOLOS

Actualmente existen tres modelos de formación utilizados por los institutos para cumplir su misión de formar psicoanalistas: el Eitingon, el francés y el uruguayo.

Hay que distinguir entre los principios que los impulsan y sus protocolos concretos. Estos últimos se han establecido, por lo general, bajo la influencia de las circunstancias, y no sobre la base de reflexiones teóricas, que solo surgieron en una etapa posterior.

El modelo Eitingon es el primer modelo de formación, creado por Max Eitingon entre 1920 y 1925, en la Clínica Psicoanalítica de Berlín. Fue también en Berlín donde Eitingon creó el primer instituto de forma-

ción de psicoanalistas, antes de emigrar a Palestina y fundar la Sociedad Psicoanalítica de Palestina (1933), que después de 1948 se convirtió en la Sociedad Psicoanalítica de Israel.

La recontextualización de la creación del modelo de Eitingon requeriría ahondar en la historia de Alemania y sus relaciones con Austria, y por supuesto en la historia del psicoanálisis dentro de la historia del siglo XX. Tenemos un breve resumen en *El análisis profano* (Freud, 1926/1994). Freud se refiere muy claramente a la necesidad de tener cuidado de no legislar en exceso, ya que este exceso haría que las leyes establecidas perdieran su autoridad; de ahí el riesgo de promover condiciones que favorezcan las transgresiones. Esta reflexión sobre las leyes es una dialéctica entre los beneficios de lo que podemos llamar un marco legislado y una práctica que se desarrolla espontáneamente a nivel de grupo; un difícil acto de equilibrio entre las ventajas y desventajas de cada posición. Este dilema, sostenido por Freud en este texto en forma dialéctica con un carácter imaginario benévolo, se encuentra actualmente en todas nuestras discusiones sobre los principios de los modelos de formación (Kernberg, 2002).

Uno de ellos da prioridad a una organización institucional que prescribe el análisis e impone un programa, dentro del cual se espera que los analistas en formación desarrollen su talento y encuentren su libertad.

El otro modelo da prioridad al deseo de ser analista, a los impulsos individuales de convertirse en analista, y se supone que este deseo utiliza la institución para realizarse. El analista en formación hace entonces su programa con lo que la institución le proporciona, pero también con lo que encuentra fuera de ella.

Encontramos aquí el conflicto entre las lógicas histérica y obsesiva, entre la precesión del deseo sobre la organización del yo y la puesta en marcha de las instituciones del yo supuestamente para gestionar el deseo; conflicto entre una pulsionalidad que tendría libre curso y no conduciría a nada y una procesualidad que controlaría las pulsiones e impediría cualquier advenimiento de novedad. Este esquema dibuja dos idealizaciones. En el primer caso, se prevé una institución ideal capaz de asegurar una evolución basada en el conservadurismo; en el otro caso, un deseo individual ideal capaz de subsumir las limitaciones institucionales y asegurar

una generatividad singular. Los superegos individuales y colectivos tendrán que potenciarse mutuamente.

Así, el modelo de Eitingon antepone la gestión institucional de la demanda para convertirse en analista. La respuesta consiste tanto en hacer un análisis como en enseñar. El análisis individual se denomina entonces análisis de formación, y la progresión de la enseñanza puede implicar al analista en mayor o menor medida. Esta injerencia se denominó *Informe* y fue objeto de muchos conflictos, ya que las condiciones no eran las de los pioneros y se teorizó el principio de discrecionalidad, consagrado en la Norma Fundamental. Hay que recordar que Eitingon solo tuvo unas semanas de análisis con Freud en 1907, durante los paseos nocturnos.

La vinculación de un instituto a una clínica permitía a los candidatos con talento y sin medios económicos acceder a la profesión de analista y disponer de pacientes en la clínica-instituto. Los elementos de clientelismo se infiltraron entonces en la formación.

El modelo francés nació en otro contexto (Chervet, 2019). Los parámetros anteriores estaban ciertamente latentes, pero fueron las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial las que dieron lugar a su protocolo. La voluntad de anteponer el impulso del deseo se vio respaldada por las circunstancias del *baby boom*.

El principio de separación de funciones, es decir, el análisis personal antes de la formación, no surgió hasta los años sesenta, y fue la base de este nuevo modelo que promovía una estricta separación entre los cursos de análisis y de formación.

La anterioridad del análisis individual reconoce implícitamente la existencia de psicopatologías privadas que deben ser modificadas antes de cualquier evaluación de selección para el ingreso en la formación. Estamos en deuda con el análisis por acercarnos al funcionamiento psíquico ideal. Por lo tanto, parte del tratamiento tiene lugar antes de cualquier compromiso de formación. El deseo de convertirse en analista puede estar presente desde el principio, pero también puede modificarse y aparecer en el transcurso del análisis.

Por lo tanto, el principio es crear un sello entre el tratamiento individual y la formación, y respetar la estricta discreción que exige la norma fundamental. El analista no interviene de ninguna manera en el curso. Este

último comienza varios años después del inicio del análisis y depende de una selección realizada por una comisión en la que el analista personal nunca participa.

Destaquemos un caso contemporáneo de un análisis que continúa cuando el paciente se ha convertido en analista en formación, o incluso en miembro, y su transferencia a su institución alimenta sus asociaciones de sesión. Esto es lo que recomienda el modelo uruguayo. Las configuraciones psíquicas transpuestas a los grupos, las mentalidades grupales se convierten entonces en material de sesión. Esto puede ayudar al analista en formación o al miembro a gestionar mejor su participación en la dinámica del grupo, pero no impide que sigan existiendo las tendencias a invertir un funcionamiento regresivo en el contacto con la entidad grupal. Solo la oscilación de la individualidad-grupalidad permite no alienarse de ella.

El protocolo del modelo francés nació así en un contexto coyuntural preciso. La práctica del psicoanálisis fue introducida oficialmente en Francia hacia 1920 por Eugenie Sokolnicka, cuando el pensamiento de Freud ya era conocido en diversas disciplinas. Antes de la Segunda Guerra Mundial, el modelo de formación utilizado por la Sociedad Psicoanalítica de París era el de Eitingon. Después de la Segunda Guerra Mundial, la Sociedad Psicoanalítica de París (SPP), que se había disuelto totalmente entre 1938 y 1945, se reorganizó. Las normas relativas a la práctica del psicoanálisis seguían siendo las mismas que se habían adoptado antes de la guerra. Pero entró en juego un nuevo parámetro concreto: una fuerte demanda de análisis y formación. El *baby boom*, combinado con el número limitado de analistas didácticos, planteó pragmáticamente la cuestión de la enseñanza del psicoanálisis y de la formación de nuevos analistas, así como la de la organización de un instituto de formación, con las elecciones que ello implicaba entre un cierto número de opciones: independencia o acercamiento a la universidad, modalidades prácticas del plan de estudios referidas a la formación médica, al objetivo terapéutico o a la cultura, etc. Esta fuerte demanda fue el origen de la práctica del psicoanálisis con cuatro sesiones en lugar de cinco, y del psicoanálisis didáctico con tres sesiones semanales de tres cuartos de hora cada una, en lugar de una hora. Estos criterios se ampliaron a la supervisión individual. Por las mismas razones, se creó la fórmula de las supervisiones colectivas.

El objetivo era formar el máximo número de analistas en un período de tiempo más corto para responder a la demanda del mercado y reconstruir el SPP y la presencia del psicoanálisis en Francia. En este contexto, Jacques Lacan también promovió las sesiones cortas, que hay que distinguir de su introducción de la técnica de la escansión.

Estos ajustes se negociaron con la IPA, que los aceptó, probablemente de forma temporal. Así, el protocolo del modelo francés surgió principalmente por razones pragmáticas, y no teóricas. En el trasfondo de estas modificaciones estaban los estragos de la guerra, la desaparición del SPP, la esperanza de recuperar el tiempo perdido y, por supuesto, la muerte de Freud, cuyo duelo había quedado enmascarado por los tormentos de la guerra.

En 1953, bajo la égida de Marie Bonaparte, se inició el proyecto de organización del Instituto de Psicoanálisis de París. Importantes conflictos entre Daniel Lagache y Sacha Nacht condujeron a la escisión del SPP en 1953. Este desdoblamiento no fue consecuencia de las tres sesiones semanales, ni de las sesiones cortas ni de la técnica de la escansión, tal como la practicaba Lacan. Lagache era un profesor universitario que proponía un programa cercano a los modelos universitarios, mientras que Nacht quería, por el contrario, un instituto independiente que promoviera otro modelo considerado demasiado médico por sus oponentes, pero apoyado por Marie Bonaparte porque era más específicamente psicoanalítico.

Los motivos oficiales de las dimisiones y la escisión son, por tanto, criterios de formación con una guerra entre varios modelos, académicos, médicos o centrados en la supervisión. No es un conflicto entre el modelo de Eitingon y el modelo francés.

La disputa entre modelos, que ha pasado a un segundo plano, volverá a través de la cuestión de la duración variable de las sesiones preconizada por Lacan y por la escansión, pero no por el número de sesiones.

En 1964, la Société Psychanalytique de France, que había resultado de la escisión de 1953, sufrió una nueva escisión. Se fundó entonces la Asociación Psicoanalítica de Francia (APF), que adoptó los criterios de práctica y formación de la IPA. Pero en 1971, la APF suprimió el análisis didáctico o de formación, y en 1994, el SPP suprimió el hecho de que había que hacer un análisis con un analista didáctico-formador para convertirse en analista. Este es el «todo diván». Se examina cualquier solicitud de formación de

una persona que haya realizado un análisis personal con un miembro de la IPA. Es el funcionamiento psíquico del candidato lo que se pone en el centro de la evaluación, así como su capacidad de utilizar su experiencia analítica personal para practicar el análisis.

Esta evolución se lleva a cabo en nombre del principio mayor del modelo francés, el hecho de que solo hay un análisis, el personal, y que debe respetarse una estricta separación entre el análisis personal y la formación. Este principio se extenderá al conjunto de la formación, con la recomendación de limitar las interferencias entre el analista personal y su paciente-candidato dentro de la formación.

Paralelamente, la reflexión sobre la formación continuó dentro y fuera de las sociedades oficiales, y dio lugar a diversas propuestas, como el «cuarto análisis», vinculado a la supervisión promovida dentro de una nueva organización, el 4º grupo, y el «pase» promovido por Lacan dentro de la Causa Freudiana.

En 2004, cuando Daniel Widlöcher era presidente de la IPA, el modelo de curas analíticas utilizado por los institutos de formación SPP y APF fue reconocido oficialmente por la IPA como una forma válida de realizar análisis y formación.

Su protocolo esquemático es el siguiente: un mínimo de tres sesiones por semana, una disposición de diván-sofá, una duración fija de las sesiones: 45 minutos como mínimo, el pago por parte del analizado, todo ello en un espacio protegido de las variaciones de las incitaciones que emanan de la percepción sensorial, a favor de la enunciación lingüística de todo lo que se presenta a la conciencia del analizado, así como de los contenidos verbales incidentales, las imágenes oníricas, los afectos y las sensaciones corporales. Cabe señalar que este protocolo no está inscrito en los textos de los procedimientos de la IPA. Esto confirma que el protocolo está evolucionando y que lo que más distingue a este modelo es su principio de separación de funciones. El análisis es una cuestión personal, de ahí la libertad de elección del analista. La separación de funciones y la libertad son los criterios fundadores del principio del modelo francés.

La libertad se refiere a la elección del analista, de los supervisores, de los seminarios, de los grupos de trabajo, de los coloquios, pero también a la libertad del analista de aceptar la solicitud de análisis de un paciente y de recibirlo durante tres o cuatro sesiones a la semana; por último, la libertad de la institución de aceptar o rechazar a un candidato. Esta libertad se refiere a los criterios de selección basados en esta identificación con el modo de pensamiento regresivo sensible al inconsciente; asimismo, la libertad de los institutos para organizar su programa de formación, seminarios, grupos de trabajo, supervisiones individuales y de grupo.

Esta libertad también se aplica al momento en el que un candidato puede solicitar su ingreso en el plan de estudios de un instituto de formación.

Por supuesto, esta libertad no significa la ausencia de rigor e incentivo, sino todo lo contrario, pero el incentivo apela al sentido de responsabilidad del candidato, a su curiosidad, a su proceso de identificación, a su transferencia de autoridad y a su capacidad de utilizarla para aprender su profesión y no para mantener idealizaciones.

El principio de separación de funciones tiene consecuencias. Se requiere una ética de discreción por parte del analista del candidato, y se extiende también a la formación, especialmente a las supervisiones que a través de la contratransferencia comprometen el análisis personal del candidato. Esta limitación de la injerencia también tiene como razón de ser la prevención de la mentalidad de grupo.

Se requieren varios años de análisis personal antes de comenzar la formación. Hace unos años, en Francia, se aconsejaba entrar en la formación después de haber realizado un análisis personal y tener una consulta privada. Hoy en día, el análisis personal suele continuar mientras se realiza la formación, lo que permite que las asociaciones sobre la formación se conviertan en material de sesión. Esto no es sencillo, pero es preferible al aislamiento. Desde este punto de vista, los tres modelos tienen más puntos de contacto de lo que se suele afirmar, sobre todo porque la separación de funciones es cada vez más respetada por los institutos que han adoptado el modelo Eitingon, desde la supresión de los *informes*. Sin embargo, en el modelo de Eitingon, el acceso al análisis personal, la formación ampliamente programada y la supervisión siguen estando mucho más entrelazados que en el modelo francés.

## SEGUIR SIENDO ANALISTA

¿Cómo seguir siendo analista a lo largo de los años? El término *formación permanente* no es apropiado porque solo evoca la actualización de los conocimientos y oculta la existencia de tendencias intrapsíquicas ya activas dentro del proceso de formación, que se oponen al mantenimiento de los acervos, tanto a nivel del funcionamiento psíquico ideal como a nivel de los conocimientos adquiridos.

El hecho de que el psiquismo ideal sea finito y discontinuo porque está organizado según el proceso del *après-coup*, el hecho de que la lista de disciplinas utilizadas para alimentar nuestro preconsciente y para llevar a cabo nuestro trabajo psíquico de sustitución sea infinita, el hecho de que nunca dejemos de reunirnos y de que nuestra vida profesional se caracterice por una oscilación entre las actividades solitarias y las grupales, y que estas actividades estén a su vez insertas en las oscilaciones de la noche y el día, y en la del trabajo y el erotismo, todos estos hechos deben tenerse en cuenta desde el punto de vista de lo que les obliga a existir en estas modalidades.

Las listas anteriores de otras disciplinas no son exhaustivas. Su duración pone de manifiesto la necesidad de que la psique encuentre nuevo material del exterior para poder hacer frente a las diferencias que se producen en nuestro interior. La cualidad traumática de estas diferencias nos obliga a buscar y encontrar todo tipo de diferencias externas en el mundo que nos rodea, y a utilizarlas para responder a las internas. Nuestro progreso está ligado al estímulo de las tendencias traumáticas de extinción y a las respuestas de nuestra psique.

La particularidad de la organización del trabajo psíquico en dos etapas se explica por la limitación que emana de estas diferencias internas, de ahí la discontinuidad de nuestros investimentos. Esta discontinuidad es el resultado de tendencias impulsivas a la extinción opuestas por un imperativo de inscripción e inversión. La transmisión se refiere a este imperativo y a la toma en consideración de la tendencia regresiva a la extinción.

En todos nosotros existen esas tendencias impulsivas que tienden a borrar nuestras capacidades psíquicas y nuestros conocimientos, ya sea por reducción directa o por una idealización que tiende a una infinidad

más allá de todo contenido. En ambos casos, la capacidad de adquirir y mantener una identidad como analista se ve amenazada. El propio término identidad pretende ocultar esas vacilaciones e incertidumbres. Estas misteriosas fuerzas activas en el borrado y el no registro explican la cantidad de actividades que realizamos y el tiempo que les dedicamos, actividades que se reúnen bajo el término *formación*. El contacto constante con estas tendencias negativas, tanto en nuestro interior como a través de la clínica a la que asistimos a diario, exige nuestra contención masoquista. La formación y el hecho de seguir siendo analista tienen tal masoquismo como un fundamento vivo. Por otro lado, las tendencias reductoras se manifiestan en la cronificación y reducción del campo de nuestros pensamientos. Freud se dio cuenta de su existencia y de su consecuencia en cuanto a la dificultad de seguir siendo analista. En este sentido, abogó por someterse a análisis periódicamente, por ejemplo, cada cinco años. Afortunadamente, este consejo nunca se ha institucionalizado y queda abierto a los caprichos de nuestro funcionamiento psíquico y a la libertad de nuestras evaluaciones.

La formación permite llegar a ser psicoanalista, pero no garantiza en absoluto que se siga siéndolo. Esta última frase nos abre a una de nuestras más importantes oscilaciones, entre nuestra actividad solitaria y la necesidad de articularla al colectivo. Las fuerzas reductoras deben ser tenidas en cuenta en la formación, ciertamente para hacer de ellas un objeto de conocimiento, pero sobre todo para apelar a una exigencia psíquica, la de utilizarlas en beneficio de nuestra actividad mental y de nuestra actividad como psicoanalistas, para cultivarnos y proseguir nuestra actividad de pensamiento. Nuestras reuniones de grupo tienen la tarea de revitalizar un trabajo que se opone a las tendencias individuales de extinción. Pero también tienen la consecuencia de organizar las fijaciones colectivas a niveles de cultura; de ahí la importancia de los efectos incisivos introducidos por el trabajo psíquico individual.

De este modo, se transmite una ética psicoanalítica a través de la formación, una exigencia de mantener, gracias a esas oscilaciones entre lo singular y lo colectivo, una apertura a la diversidad clínica, a su infinita alteridad.

No hay ningún analista que pueda llegar a ser uno y seguir siendo uno solo, pero no hay ningún analista que sea uno solo a través de la institu-

ción y la actividad del grupo. Las oscilaciones entre el superyó individual y el superyó cultural son indispensables para el propio superyó. Esto es lo que explica que nuestra actividad psíquica específica en la sesión gane en eficacia cuando permanece en contacto con nuestras otras actividades regresivas, aquellas íntimas propias de otras escenas fuera de la sesión, en particular, la del sueño y la erogenidad. Juntas forman la base de la posibilidad de ser y volver a ser analista de forma intermitente.

El psicoanalista es un ser humano que se enfrenta a las experiencias de la vida, la del crecimiento, la de la formación, la de los logros, la de las renunciaciones y los duelos, la de la vida de grupo, la de la vida íntima; de ahí su experiencia masoquista de la gravedad de la vida, experiencia que se encarna en su madurez. Este último punto ancla profundamente la formación analítica en la vida de cada analista, en su vida personal, que incluye su vida privada, familiar, de amistad e íntima, en particular, la intimidad erótica del cuerpo. ♦

## BIBLIOGRAFÍA

- Chervet, B. (2019). Le «modèle français» et les cures psychanalytiques à trois séances par semaine et l'après-coup. *Revue Française de Psychanalyse*, 83(1), 223-234.
- Freud, S. (1991). Le moi et le ça. En A. Bourguignon y P. Cotet (dir.), *Œuvres complètes* (vol. 16, pp. 255-301). Puf. (Trabajo original publicado en 1923).
- Freud, S. (1994). La question de l'analyse profane: Entretien avec un homme impartial. En A. Bourguignon y P. Cotet (dir.), *Œuvres complètes* (vol. 18, pp. 1-92). Puf. (Trabajo original publicado en 1926).
- Freud, S. (2010a). Abrégé de psychanalyse. En A. Bourguignon y P. Cotet (dir.), *Œuvres complètes* (vol. 20, pp. 225-305). Puf. (Trabajo original publicado en 1940 [1938]).
- Freud, S. (2010b). Constructions dans l'analyse. En A. Bourguignon y P. Cotet (dir.), *Œuvres complètes* (vol. 20, pp. 57-73). Puf. (Trabajo original publicado en 1937).
- Freud, S. (2010c). L'analyse finie et l'analyse infinie. En A. Bourguignon y P. Cotet (dir.), *Œuvres complètes* (vol. 20, pp. 13-55). Puf. (Trabajo original publicado en 1937).
- Kernberg, O. (1996). Thirty methods to destroy the creativity of psychoanalytic candidates. *International Journal of Psychoanalysis*, 77(5), 1031-1040.
- Kernberg, O. (2002). La formation psychanalytique : quelques préoccupations. *Revue Française de Psychanalyse*, 66(1), 227-251.
- Kernberg, O. y Michels, R. (2016). Thought on the present and future of psychoanalytic education. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 64(3), 477-493.



## **RESEÑAS**



# Indagación e investigación clínica en psicoanálisis a través de los grupos de trabajo de la Asociación Psicoanalítica Internacional



MARINA ALTMANN DE LITVAN<sup>1</sup>

La investigación clínica es un tema crucial para los psicoanalistas, ya que el conocimiento psicoanalítico ha surgido principalmente del ámbito clínico. El psicoanalista utiliza datos subjetivos y un instrumento subjetivo –la asociación libre del paciente y la atención flotante del analista– para hacer observaciones.

Según Hinshelwood (2013), no se puede abandonar el conocimiento clínico sin perder una gran parte del marco para pensar en nuestro trabajo.

El propósito del libro *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties [Investigación clínica en psicoanálisis: Bases teóricas y experiencias de los grupos de trabajo]* (Altmann de Litvan, 2021) es mejorar el diálogo entre los grupos de trabajo (GT) de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA, por sus siglas en inglés),

que trabajan con material clínico desde distintos puntos de vista y con diferentes enfoques. Trabajando con los colegas del Subcomité de Investigación Clínica de la IPA (2016-2021), encontramos que nuestro primer paso debería ser reflexionar sobre qué es la investigación clínica para el psicoanálisis, y para ello invitamos a diferentes estudiosos en la materia, quienes han compartido sus diferentes concepciones. Es el fruto del trabajo de varios analistas, de los autores que contribuyeron con sus textos, así como de muchos otros que compartieron generosamente su material, trabajo clínico, ideas y conocimientos para la discusión de los casos, y quienes organizaron o participaron en grupos de discusión, conferencias y paneles.

El libro muestra la confluencia del interés y trabajo de los diferentes comités de la IPA. Por un lado, el trabajo realizado por el Subcomité de Investigación Clínica, presidido por David Taylor (2010-2017), propuso un conjunto de conferencias en todo el mundo con el objetivo de mejorar

1 Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. marina.altmann@gmail.com

la comprensión de la investigación clínica, partiendo desde la clínica (*bottom up*), y no desde la metapsicología (*top down*), como Taylor aclara en su prólogo.

Por otro lado, en 2011, el Comité de Observación Clínica de la IPA diseñó un modelo para la observación grupal de materiales clínicos, llamado el Modelo de los Tres Niveles para la Observación de las Transformaciones del Paciente (3-LM) (Bernardi, 2014). Discutiendo diferentes materiales clínicos con cientos de analistas en diferentes congresos y sociedades psicoanalíticas, las metáforas surgieron como un elemento común entre los analistas con distintos marcos teóricos y provenientes de diversas regiones para observar el proceso del paciente, lo que nos animó a profundizar en este camino (Bernardi, 2021a).

Hemos introducido la metáfora como una herramienta clínica, como un concepto cercano al trabajo clínico del analista para trabajar juntos y promover un diálogo entre los grupos de trabajo.

Nuestra selección de las metáforas como claves para esta observación se basó en hallazgos previos que fueron el resultado del trabajo con materiales clínicos, en los que descubrimos que las metáforas eran útiles para tener acceso y comprender algunos de los temas clave del paciente. Descubrimos que las metáforas, tanto en su forma simbólica como subsimbólica, crean nuevos modos de comprensión. Llegamos a la conclusión de que

los procesos metafóricos y las metáforas pueden adquirir una significación relevante en la experiencia psicoanalítica, dando lugar a un verdadero acceso a los problemas inconscientes clave del paciente. Habiendo encontrado que las metáforas eran clave para la observación de los materiales clínicos, nos preguntamos si esta visión era compartida por otros grupos de trabajo. Este camino nos llevó a la idea de que diferentes GT trabajaran con el mismo material clínico, cada uno de ellos con sus propios métodos.

Para profundizar en la exploración de estos descubrimientos, nos hicimos algunas preguntas. ¿Cómo puede un mismo material clínico ser abordado por diferentes GT o por GT que adopten diferentes métodos de investigación psicoanalítica? Esta fue la pregunta abordada en la conferencia titulada «Las diferentes fases de la investigación clínica» (en 2016), organizada por Liana Pinto Chavez, miembro del Subcomité de Investigación Clínica, y Vera Regina Fonseca, presidente del Comité Científico de la Sociedad Psicoanalítica de San Pablo, Brasil. Allí, el mismo material clínico fue analizado por los diferentes GT de la IPA.

En octubre de 2017 organizamos, junto con la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, la tercera conferencia «Trabajar desde la clínica, metáfora e interpretación» (Altmann de Litvan, de León y Uriarte). En esa conferencia quisimos observar cómo

cada una de las metodologías de los GT abordaban el mismo material clínico, qué preguntas se hacían y qué resultados procuraba cada GT<sup>2</sup>.

Las preguntas propuestas para el diálogo fueron las siguientes: ¿Cómo describen y trabajan las metáforas los diferentes grupos? ¿Proviene del paciente? ¿Del analista? ¿Del grupo? ¿O son cocrea-

das por la pareja o por el grupo? ¿En qué contexto del proceso analítico surgen las metáforas?

Aunque no todos los GT priorizaron la metáfora de la misma manera, creemos que el resultado del trabajo generado por estas preguntas es notoriamente interesante y valioso para los analistas. Se ha dicho mucho acerca del conflicto entre dos culturas opuestas dentro del psicoanálisis. Por ejemplo, Snow plantea:

- 2 El intercambio y el compartir de diferentes modelos y diferentes métodos tienen muchas experiencias previas y notables: (a) el coloquio «Hecho, imagen y metáfora», que tuvo lugar en Colonia, Uruguay, en 1996; (b) un panel en el congreso de 2010, organizado por la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, en el que se presentaron y compartieron varios métodos; esta actividad significó una importante contribución al conocimiento de los diferentes modelos que se estaban utilizando; (c) en 2013, en Praga, el Comité de Observación Clínica de la IPA organizó paneles en los que hubo dieciocho grupos trabajando con el mismo material clínico utilizando el mismo método (3-LM); (d) paneles organizados por William Glover y Bernard Reith: «Expanding the field: Clinical working parties today» (Congreso de Praga, 2013), «Expanding the field: Clinical working parties today (II). Continuing the dialogue» (Turín, 2014; Boston, 2015); (e) en julio de 2015, durante el Congreso de Boston, el Comité de Observación Clínica de la IPA organizó un panel y un pequeño grupo de discusión denominado «Metáforas y el uso del analista como herramientas para mejorar nuestra práctica clínica»; (f) continuando con el trabajo sobre este tema, en el Congreso de la IPA 2019, realizado en Londres, dos paneles profundizaron la discusión: «Transformación en experiencias corporales femeninas y metáforas corporales» (Fitzpatrick-Hanly, 2019; Fitzpatrick-Hanly, Leuzinger-Bohleber y de León de Bernardi, en prensa; Altmann de Litvan, en prensa).

Una cultura principalmente interpretativa, que hace hincapié en el significado y la finalidad del comportamiento humano, y se basa principalmente en el método tradicional de estudio de casos o en métodos cualitativos, y otra cultura que se basa principalmente en métodos de las ciencias físicas, naturales y sociales, que buscan secuencias de causa y efecto, y utilizan modelos probabilísticos en lugar de individualistas para el análisis y la explicación de los datos. (Snow, 1959, citado en Blatt *et al.*, 2006, p. 573)

Estas dos culturas dieron lugar a un choque, expresado, por ejemplo, en los debates entre André Green, Peter Fonagy, Robert Wallerstein y Robert Emde (J. Sandler, A. M. Sandler y Davies, 2000).

Pero estas diferentes culturas psicoanalíticas pueden interactuar a nivel clínico, incluso cuando difieren en su comprensión de la naturaleza de la investigación clíni-

ca. Además, sus perspectivas internas sobre lo que significa el psicoanálisis y el ser psicoanalista son diferentes, y estas perspectivas juegan un papel –más bien inconsciente– en las decisiones que toman los psicoanalistas al utilizar los diferentes métodos y al participar en grupos de trabajo o *working parties* (WP).

Los WP son un esfuerzo por ir más allá de las lenguas y del modelo de procesamiento cognitivo de las diferentes regiones geográficas de la IPA.

Los GT y WP son grupos de investigación clínica continua de analistas experimentados que organizan y realizan talleres en los que se estudian casos individuales utilizando métodos definidos que combinan la asociación libre, la elaboración reflexiva y preguntas de investigación estructurada, comparando los casos y los informes de los talleres para desarrollar y testear hipótesis relevantes para su investigación (Glover y Reith, comunicación personal).

Como nos recuerdan Glover y Reith, los WP se originaron en la Federación Psicoanalítica Europea y desarrollaron diferentes modelos que muestran la diversidad de tradiciones, teorías y lenguajes para ampliar la red de escucha del inconsciente. Más tarde, el modelo se utilizó en Latinoamérica y Norteamérica con variaciones y nuevas iniciativas, como la Microscopía de la sesión, de Cassorla, y las Teorías inconscientes en la mente del

psicoanalista, de Zysman. Para coordinar y fomentar estos esfuerzos por avanzar, la IPA ha formado recientemente un Comité de *Working Parties*, presidido por el Dr. Ruggero Levy.

En el libro *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (Altmann de Litvan, 2021), distintos autores presentan distintos métodos: Iniciación del psicoanálisis, Métodos clínicos comparativos (Calich, 2021), 3-LM (Altmann de Litvan *et al.*, 2021; Quiroga de Pereira *et al.*, 2021), Microscopía de la sesión (Cassorla *et al.*, 2021), el Método de Faimberg «escucha de la escucha» (Faimberg, 2021) y Especificidad del psicoanálisis (Chabalgoity *et al.*, 2021; de Souza Brito y Chabalgoity, 2021), y discuten el mismo material clínico y se presenta una síntesis de las convergencias y divergencias entre los distintos WP (Pérez Suquílvide, 2021), seguida de un análisis de la necesidad de pruebas en la investigación clínica y del papel de las metáforas como herramienta de investigación (Lima da Rocha Barros, 2021) a través de tres WP (Bernardi, 2021b, 2021c, Altmann de Litvan, 2021a, Vermote, 2021).

Glover y Reith (2021) destacan que cada grupo de trabajo tiene una pregunta, un método y un escenario. La pregunta varía en cada grupo y aborda un aspecto clave del psicoanálisis. En la mayoría de los modelos, los métodos pasan de la asociación libre a la elaboración reflexiva

de la pregunta, utilizando protocolos semiestructurados que invitan a pensar en el caso de una manera más sistemática, comenzando a categorizar y formular hipótesis para futura investigación.

La certeza de que todos los puntos de vista son valiosos y de que abrirse a nuevas perspectivas nos hace mejor analistas e investigadores inspira este libro, es una oportunidad de ofrecerles a los lectores un volumen que muestra cómo es reunir diferentes mentes y diferentes enfoques con un objetivo común: comprender mejor al paciente y el proceso psicoanalítico.

Este libro es una invitación a explorar la forma en que un mismo material clínico puede ser abordado por diferentes WP, ya que cada uno de ellos adopta un método de investigación psicoanalítica diferente y reflexiona sobre esta experiencia.

Esto podría representar un nuevo enfoque de los estudios de caso único, diferente del enfoque empírico, llevado a cabo por Kächele, Schachter y Thomà (2009), y del estudio de caso tradicional psicoanalítico desarrollado por Freud.

Los métodos que cada WP presenta están por fuera de la sesión en sí y en el contexto de un grupo de observación integrado por analistas. El material visto por nuestros colegas nos invita a encontrar nuevas formas de abordaje. No se repiten situaciones idénticas, sino que se promueve la posibilidad de una reproducción conceptual. Los WP permiten la creación

de un espacio en el que la experiencia clínica prevalece y los analistas encuentran posible enfocarse en sus observaciones clínicas, independientemente de sus diferentes marcos teóricos (Nieto *et al.*, 1982).

Resulta especialmente valioso en el contexto de los debates actuales que Hinshelwood (2013, 2021) haya puesto su énfasis principal en la práctica clínica para la generación del conocimiento. La inferencia de Hinshelwood es que, dado que los estudios de caso único generan conocimiento válido en el ámbito de las ciencias naturales, debería esperarse que lo hicieran igualmente en el psicoanálisis. La cuestión es, pues, cómo diseñar ese modelo de validación.

## ¿QUÉ ES LA INVESTIGACIÓN CLÍNICA EN PSICOANÁLISIS?

La validez científica de los casos clínicos se ha cuestionado o criticado a menudo, desde Popper (1959) hasta Grünbaum (1984). Widlöcher (1994) argumentó que incluso antes de preguntarse si los casos clínicos pueden cumplir satisfactoriamente con los criterios científicos, uno debería reflexionar si la mayoría de los casos reportados tienen objetivos científicos en absoluto. Subraya que la mayoría de los casos clínicos publicados sirven para el avance del conocimiento, pero no pretenden aportar pruebas científicas. Defiende la idea de que los casos clínicos psicoana-

líticos tienen como objetivo profundizar en el conocimiento relacionado con la práctica psicoanalítica y resultante de ella, y esta práctica sigue reglas metodológicas diferentes de las que se siguen en la investigación científica. Por lo tanto, los avances en el conocimiento práctico se relacionan más con un espíritu de descubrimiento que con la evidencia científica.

Widlöcher afirmó que esto no significa que los estudios científicos no puedan realizarse sobre hechos explorados por el psicoanálisis, casos clínicos, procesos mentales o conceptos teóricos. Los informes de casos probablemente no sean el mejor método para avanzar en la investigación científica. Considera que queda por verse si los hallazgos científicos tienen un impacto en la práctica. Apoya la idea de que los psicoanalistas no tienen que buscar la objetividad científica en los informes de casos clínicos.

El conocimiento psicoanalítico se origina en un tipo de investigación que es diferente de la que se hace en otras ciencias. Hinshelwood (2013) señaló que la naturaleza subjetiva de nuestros datos y de nuestro instrumento de observación suscita sospechas, pero debemos estar convencidos de que los problemas que surgen de la subjetividad pueden resolverse con una reflexión cuidadosa, con la observación y con una lógica diseñada específicamente para la investigación del psicoanálisis de los datos subjetivos.

Podemos decir que todos los analistas «investigamos» en la sesión, en el sentido amplio del término (exploración, *Untersuchung*) porque hacemos uso de un método que nos lleva al descubrimiento de los aspectos inconscientes del material. De este modo, se produce la cocreación de «verdades diádicas», propias de todo análisis y de toda pareja analista-paciente (Jiménez, 2009). El objetivo central es el progreso del proceso terapéutico, y el avance de conocimiento es el medio para lograr este progreso. Esta actividad, como señaló Liberman (1971), tiene lugar con el paciente durante la sesión, por lo que también se denomina «investigación en el sofá» (Hinshelwood, 2013; Bernardi, 2021a). Sin embargo, dado que el tratamiento y la investigación no son idénticos, no se puede asegurar que «la observación del analista y sus conclusiones teóricas extraídas de las observaciones sean fiables» (Kächele *et al.*, 2009).

Algunos autores, como Marianne Leuzinger-Bohleber (Leuzinger-Bohleber y Fischmann, 2006), distinguen claramente la investigación clínica (llevada a cabo con el método psicoanalítico en la sesión) de la investigación extraclínica, que estudia los materiales analíticos u otras cuestiones relacionadas utilizando las metodologías propias de la investigación científica rigurosa (Leuzinger-Bohleber, 2021a). Esta distinción es válida si nos interesa discriminar los métodos empleados. Si, por otro

lado, nos interesa subrayar el resultado o la finalidad que se persigue, sería aconsejable denominar «investigación al servicio del trabajo clínico» el conjunto de procedimientos que nos proporcionan evidencias útiles para la comprensión de un problema o una situación relevante para el psicoanálisis (Bernardi, 2021a).

Como ya he mencionado, distintos autores hacen hincapié en diferentes aspectos, pero todos coinciden en que la investigación clínica se realiza fuera de la sesión analítica, en un segundo momento. Hay diferentes maneras de entender lo que es la investigación clínica y extra-clínica. Lo importante es valorar qué método es el más adecuado para responder a nuestras preguntas.

La pregunta sobre la investigación psicoanalítica nos lleva a lo que entendemos como un hecho psicoanalítico. Las características de los hechos clínicos psicoanalíticos son que son observables y comunicables, y que tienen al mismo tiempo un aspecto fijo y uno transformacional (Canestri, 2006; Quinodoz, 1994; J. Sandler y A. M. Sandler, 1994; Tuckett, 1994; Widlöcher, 1994).

La primera tarea es identificar los hechos clínicos significativos; es decir, distinguir los «hechos seleccionados» de las «ideas sobrevaloradas» del analista (Britton y Steiner, 1994). La expresión «hecho seleccionado» –tomada de Bion (1967), quien la tomó, a su vez, de Poincaré– se re-

fiere a los elementos que permiten reunir y atribuir significado a un conjunto de datos que hasta entonces parecían desconectados. Es importante, entonces, para nosotros, que seamos sensibles a este tipo de hechos. En este libro tratamos de observar hechos psicoanalíticos específicos: las metáforas.

Joseph Sandler y Anne Marie Sandler (1994) dijeron que los hechos reflejan la forma en la que organizamos los datos que recibimos por nuestros sentidos (escucha analítica), y esta organización es altamente selectiva. Supondremos además que tales estructuras se desarrollan, desde el principio de la vida, sobre la base de la experiencia subjetiva consciente o inconsciente del individuo, construida sobre un sustrato de disposiciones y capacidades psicobiológicas dadas. Las teorías privadas del psicoanálisis desempeñan un papel importante en la organización de los hechos y su conceptualización.

La investigación clínica ofrece una valiosa ocasión para comparar y examinar la contribución de cada perspectiva. ¿Cómo es la escucha analítica de cada grupo? El libro pretende mostrar los diferentes enfoques del material clínico. ¿Las diferencias hacen que los resultados de un método sean incomparables con los del otro? Porque esto podría ser cuestionable, en un sentido clínico, ya que estamos observando al mismo paciente, pretendemos saber si el resultado es comparable. Y debemos

añadir si la discusión es útil y esclarecedora para el analista.

El libro se basa en la experiencia del analista común, que trabaja con el paciente, que se enfrenta a su soledad y se pregunta por sus pacientes. En general, existe una preocupación generalizada por mejorar la escucha del analista, refinando sus observaciones y mejorando su trabajo. Muchos WP sitúan la mente del analista como algo central. No estamos hablando de investigación de proceso y resultados.

En la sesión analítica, el psicoanalista dispone de los medios indicados por Freud: la asociación libre del paciente y la atención flotante del analista. Como seres humanos, tenemos una sensibilidad natural para aprehender los fenómenos emocionales inconscientes. Esta sensibilidad, que los seres humanos comparten con otros mamíferos, es reformulada, pero no suprimida, por el lenguaje, y encuentra su expresión en las representaciones de nuestro mundo interno.

El trabajo de investigación avanza un paso más cuando conseguimos profundizar con la escucha de los aspectos emocionales inconscientes en un primer paso y luego, en un segundo paso, revisamos de forma crítica y sistemática lo observado, buscando una mayor validez y fiabilidad.

Utilizando esta comprensión de lo que ocurre en la sesión como punto de partida, podemos proponer diferentes modelos metapsicológicos. Como afirmaba

Freud, a menudo las construcciones más generales y abstractas de una teoría son la cima del edificio, no sus cimientos. El fundamento, insiste Freud (1914/1958), es la observación, y es la observación la que puede corroborar o falsear nuestras especulaciones. La metapsicología debe ser considerada desde este punto de vista (Bernardi, 2014). Estoy de acuerdo con Bernardi en que el psicoanálisis no debe situarse «entre» la ciencia y la hermenéutica: pertenece a ambos campos y debe hacer uso de los recursos de ambos.

El material clínico es una vía importante para acercarnos al conocimiento de la experiencia del sufrimiento humano desde una perspectiva psicoanalítica. En los últimos tiempos, el desarrollo de grupos de discusión clínica con diferentes perspectivas o metodologías ha promovido avances en este campo.

### ¿POR QUÉ LAS METÁFORAS?

Freud recurrió con frecuencia a diferentes tipos de metáforas para expresar conceptos y modelos teóricos: las metáforas militares, las metáforas energéticas, etcétera. Pero no exploró la formación psíquica de la metáfora ni su significado clínico (Rizzuto, 2021; de León de Bernardi, 2021). Solo se refirió a las metáforas en su exploración de los chistes y en *Tótem y tabú* (Freud, 1913 [1912-1913]/1980). En *La interpretación de los sueños* (Freud, 1900

[1899]/1979, 1900-1901-1979b) habla de semitonos metafóricos, vinculando la metáfora a una cadena asociativa que abre significados.

Desde una perspectiva psicoanalítica, las metáforas se definen como un efecto de sustitución de un significante por otro, un proceso en el que el significante escondido permanece, sin embargo, en contacto con el que lo oculta. Es crucial para la comprensión de la estructura de la represión y su papel en las formaciones del inconsciente, el síntoma y la operación del nombre del padre: en la represión, un significante oculto es forzado a entrar en el inconsciente, el síntoma sustituye el material inconsciente que lo provoca y el nombre del padre sustituye el deseo de la madre. También es la dimensión en la que la interpretación apunta a la verdad (Skelton, 2006).

Esta definición otorga un papel importante al lenguaje; el inconsciente está estructurado por el lenguaje. Al mismo tiempo, existe otra postura, procedente de los estudios sobre el desarrollo —especialmente los que se centran en las interacciones tempranas entre el bebé y el cuidador—. La investigación en este ámbito ha proporcionado una base empírica para distinguir las metáforas primarias o de raíz (es decir, las metáforas que se originan en la conciencia corporal preverbal) de las metáforas que están más fuertemente moldeadas por la experiencia (Mo-

dell, 1997). Los estudios sobre el desarrollo también han potenciado la comprensión por parte de los analistas de las formas en que las variaciones en el espejamiento bebé-cuidador (un concepto metafórico en sí mismo) dan forma a la posterior dinámica de la personalidad (Stern *et al.*, 1988).

En el ámbito analítico, las metáforas se entienden como procesos metafóricos. Katz (2013) afirma que en la vida de un individuo siempre hay múltiples procesos metafóricos que pueden fusionarse, divergir, superponerse, combinarse, contradecirse y tener conflicto entre sí.

Un proceso metafórico puede ser considerado como «un rastro inconsciente, que incluye y codifica los ingredientes emocionales, procedimentales, dinámicos, y otros ingredientes inconscientes de la experiencia. [...] Son la forma en que los seres humanos se comunican, verbalmente y no verbalmente, intrapsíquicamente e intervivos» (p. 15).

Yo diría que hay un nivel experiencial en la sesión: la metáfora es el lenguaje de la experiencia. La metáfora es un concepto organizador de la teoría y la técnica psicoanalíticas. Cada analista aporta su propio lenguaje, su propio estilo, su propio uso de la metáfora en el tratamiento.

En mi experiencia, muchas veces la metáfora adquiere su cualidad al avanzar el proceso analítico. Por ejemplo, el paciente puede decir alguna cosa en algún momento del tratamiento, y en ese mo-

mento puede no tener un sentido metafórico. Más adelante, durante el análisis, esa expresión puede adquirir un significado metafórico. Durante el proceso analítico pueden aparecer varias metáforas con contenido emocional, cognitivo y visual. A veces son imágenes o palabras con algo de contenido emocional o cognitivo. El lenguaje metafórico no es arbitrario e inmotivado, ni simplemente ornamental, sino que está incrustado y es central en todo nuestro proceso de creación de ideas y de pensamiento, surgiendo originalmente de nuestras experiencias básicas de desarrollo corporal (sensorio-motoras).

Wurmser (2013) afirmaba que el trabajo del analista tiene que ser en gran medida metafórico, y citaba a Arlow (1979), que hablaba del conjunto del psicoanálisis como una odisea metaforizadora. La metáfora ha sido desplazada por Lakoff y Johnson (1980) del producto mental al proceso mental (Wallerstein, 2011).

En los últimos años, los teóricos de la psicodinámica han utilizado los hallazgos de la investigación fuera del psicoanálisis para explorar las formas en que las metáforas pueden mejorar nuestra comprensión de una amplia gama de conceptos psicoanalíticos. Los vínculos más discutidos son los de la neuropsicología, en la que la investigación sobre la estructura y el funcionamiento del cerebro ha dilucidado los fundamentos biológicos de los procesos mentales inconscientes, ha ayu-

dado a rastrear las raíces evolutivas de las predisposiciones conductuales humanas y se ha utilizado para examinar la interacción de las influencias neuropsicológicas, sociales y culturales sobre la experiencia afectiva y la respuesta emocional (por ej., Modell, 2005; Slipp, 2000).

La ciencia cognitiva ha sido una tercera área de énfasis, con la investigación cognitiva ayudando a dilucidar el papel de la metáfora en la contextualización de los recuerdos y el proceso por el cual la recuperación de los recuerdos basados en esquemas resulta inevitablemente en algún grado de distorsión y reconstrucción (Michels, 1994). Estos últimos hallazgos han sido particularmente relevantes para entender los efectos negativos a largo plazo del trauma temprano y los obstáculos para acceder y trabajar con los recuerdos traumáticos en el tratamiento psicoanalítico (Katz, 2013).

Ciertas experiencias humanas necesitan metáforas y figuras del lenguaje para ser expresadas. Evocan los recuerdos de la naturaleza o las escenas de la literatura y del arte que nos ayudan a comprender los significados de estas experiencias. Forman parte de la interacción que surge en el ámbito analítico entre el analista y el paciente (de León de Bernardi, 2021).

La metáfora no siempre aparece en paquetes bellos y ordenados que puedan sacarse fácilmente del contexto para su análisis. Las personas utilizan el lenguaje

metafórico y participan en el pensamiento metafórico en patrones complejos y a menudo contradictorios, que hacen que las conclusiones simples sobre la ubicuidad y la estructura de la metáfora sean difíciles de elaborar.

La metáfora es creativa, novedosa y culturalmente sensible, y nos permite trascender lo mundano, al tiempo que se arraiga en patrones generalizados de experiencia corporal que son comunes a todas las personas (Gibbs, 2010). Las metáforas, tanto verbales como no verbales, crean nuevos modos de comprensión. Son fundamentales para muchos aspectos del pensamiento, pero especialmente para el lenguaje creativo.

Los procesos metafóricos y las metáforas pueden adquirir una significación relevante en la experiencia psicoanalítica, resultando verdaderas claves de acceso a los problemas inconscientes del paciente. Diferentes pensadores del psicoanálisis han otorgado a la metáfora un valor central, tanto en las construcciones metapsicológicas como en la comunicación psicoanalítica. Modell (2005) conceptualizó las metáforas como detectores de patrones inconscientes y estableció una conexión muy firme entre las metáforas, las sensaciones corporales y los sentimientos.

La experiencia afectiva, inexpressable a veces, encuentra en los componentes de la metáfora un instrumento capaz de articular en la palabra y, tal vez, en la imagina-

ción, en el sentido y en la imagen, una forma de articular un diálogo, una conexión con el analista y quizás algunas veces con cosas que los propios pacientes no podían ni siquiera nombrar.

Las metáforas tienen una importante construcción inconsciente en la definición de significados (Modell, 2005) que nos permiten visualizar o definir las líneas de fuerza –detectores de patrones– del material clínico, y, por tanto, ocupan un lugar central en la organización y categorización de la memoria emocional.

Las metáforas clave en el proceso analítico y el proceso de metaforización se presentan como una vía que facilita el paso de la observación concreta a la simbolización y la conceptualización. Las metáforas, sin embargo, se consideran un elemento complejo que no puede entenderse totalmente desde la superficie y exigen una reflexión profunda en el contexto de la relación analista-paciente.

Como se ha mencionado anteriormente, en la experiencia de trabajo de los diferentes grupos las metáforas surgen como elementos comunes. Todos los grupos eligieron metáforas para dar cuenta de aspectos clave del material clínico y de la evolución del paciente. Pero ¿son las metáforas consideradas igual por todos los grupos? ¿Cuáles son las diferencias?

Como hemos señalado, las metáforas son un concepto muy amplio y complejo que ha sido ampliamente utilizado en

nuestra comunidad psicoanalítica, pero con diferentes significados y niveles de abstracción. Por ello, centrarse en las metáforas también ha supuesto, en cierta medida, un reto, ya que el mismo material clínico estaba siendo observado por diferentes WP, siguiendo una propuesta de investigación.

Trabajando en grupos de observación clínica con el 3-LM, se observaron varias metáforas, así como su uso por parte del paciente y del analista. Pero, a diferencia de la propuesta de este libro, el surgimiento de las metáforas como elementos a observar se originó, no a partir de una propuesta de investigación, como es el caso de este libro, sino durante las propias experiencias grupales, donde una y otra vez las metáforas surgieron como elementos significativos. En ocasiones, la importancia de las metáforas se hizo explícita en una interpretación, y a veces ni siquiera era consciente. Sin embargo, los grupos observaron esta importancia y utilidad de las metáforas en las interpretaciones como posibles herramientas para entender mejor al paciente y el proceso.

A su vez, se ha destacado cómo la observación realizada por diferentes psicoanalistas de las transformaciones de las metáforas en el proceso analítico contribuye a establecer una base común para el intercambio entre ellos (Bernardi, 2017; Rizzuto, 2009, 2015, 2021).

Nuestro trabajo estuvo guiado por

diferentes preguntas: ¿Cómo descubren y trabajan las metáforas los diferentes WP? ¿Las metáforas provienen del paciente o del analista, o son cocreadas por ambos? ¿Las metáforas surgen en el grupo? ¿En qué contexto del proceso analítico surgen las metáforas? ¿Qué podemos aprender de las metáforas en los diferentes contextos clínicos? ¿Podemos equiparar los cambios que se producen en las metáforas a lo largo del análisis con los cambios en el mundo interno y externo del paciente? ¿Muestran las metáforas cambios en la forma del procesamiento mental, la estructura o los conflictos del paciente? ¿El contenido simbólico de las metáforas cambia realmente a lo largo del análisis?

¿Cuál es el potencial de las metáforas en el desarrollo del proceso analítico y cuáles pueden ser sus limitaciones? ¿Encontraremos una respuesta a estas preguntas en este libro? Probablemente no encontraremos una única respuesta a las preguntas, sino varias, e incluso puede que no encontremos ninguna respuesta a algunas de ellas. Sin embargo, el ejercicio de buscar esas respuestas guiándonos por los diferentes enfoques y métodos de cada WP, en grupos de analistas de diversas procedencias, ha dado como resultado un ejercicio de investigación clínica muy rico. Es de esperar que inspire a otros analistas a seguir buscando lo mejor para el paciente y para el proceso psicoanalítico, sin limitar sus puntos de vista a su propia

perspectiva o a la formación recibida, sino abriéndose a nuevos desarrollos y nuevos hallazgos que puedan mejorar sus propios puntos de vista.

Es mi esperanza que los psicoanalistas continúen buscando el diálogo entre diferentes escuelas de pensamiento y que la observación grupal realizada por los diferentes WP llegue al mayor número posible de analistas, porque es de verdadero valor para nuestra práctica y, sobre todo, para nuestros pacientes. ♦

## BIBLIOGRAFÍA

- Altmann de Litvan, M. (2021a). Changes and no change in the representation of self and others through images and metaphors. En M. A. Fitzpatrick-Hanly, M. Altmann de Litvan y R. Bernardi (ed.), *Change through time in psychoanalysis: Transformations and interventions with the Three-Level Model* (pp. 79-101). Routledge.
- Altmann de Litvan, M. (2021b). Clinical research in working parties through metaphors. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 324-334). Routledge.
- Altmann de Litvan, M., Bernardi, R. y Fitzpatrick-Hanly, M. A. (2021). Is the Three-Level Model a clinical research tool? En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 171-182). Routledge.
- Arlow, J. A. (1979). Metaphor and the psychoanalytic situation. *The Psychoanalytic Quarterly*, 48(3), 363-385.
- Bernardi, R. (2014). El modelo de los tres niveles para observar las transformaciones del paciente. 3-LM. En M. Altmann de Litvan, M. (ed.), *Tiempo de cambio: Indagando las transformaciones en psicoanálisis: El modelo de los tres niveles* (pp. 3-34). Karnac.2
- Bernardi, R. (2014). The assessment of changes: Diagnostic aspects. En M. Altmann de Litvan, M. (ed.), *Time for change: Tracking transformations in psychoanalysis – The Three-Level Model*. Karnac.
- Bernardi, R. (2017). A common ground in clinical discussion groups: Intersubjective resonance and implicit operational theories. *The International Journal of Psychoanalysis*, 98(5), 1291-1309.
- Bernardi, R. (2021a). A common ground in clinical discussion groups: Intersubjective resonance and implicit operational theories. En M. A. Fitzpatrick-Hanly, M. Altmann de Litvan y R. Bernardi (ed.), *Change through time in psychoanalysis: Transformations and interventions with the Three-Level Model* (pp. 13-33). Routledge.
- Bernardi, R. (2021b). Moving from clinical inquiry to clinical research. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 65-83). Routledge.
- Bernardi, R. (2021c). Working groups and the search for clinical evidence. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 312-323). Routledge.
- Bion, W. R. (1967). Notes on memory and desire. En R. Lang (ed.), *Classics in psychoanalytic technique*. Jason Aronson.
- Blatt, S. J., Corveleyn, J. y Luyten, P. (2006). Minding the gap between positivism and hermeneutics in psychoanalytic research. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 54(2), 571-610.
- Britton, R. y Steiner, J. (1994). Interpretation: Selected fact or overvalued idea? *The International Journal of Psychoanalysis*, 75, 1069-1078.

- Calich, J. C. (2021). The working party on Comparative Clinical Methods (CCM) and the investigation in psychoanalysis. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 183-187). Routledge.
- Canestri, J. (2006). Implicit understanding of clinical material beyond theory. En J. Canestri (ed.), *Psychoanalysis: From practice to theory*. John Wiley.
- Cassorla, R., Duarte Gavião, A. C. y Carneiro, C. A. (2021). Developing the capacity for clinical investigation: The working party 'microscopy of the analytic session'. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 202-213). Routledge.
- Chabalgoity, A. M., Souza Brito, C. de y Ponce de León, E. (2021). Clinical groups on the specificity of psychoanalysis today: A new research method for clinical understanding. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 188-194). Routledge.
- Faimberg, H. (2021). Faimberg's method 'listening to listening'. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 195-201). Routledge.
- Fitzpatrick-Hanly, M. A. (2019). Panel report, IPA Congress 2019: Transformation in female bodily experiences and bodily metaphors. *The International Journal of Psychoanalysis*, 100(5), 1031-1033.
- Fitzpatrick-Hanly, M. A., Leuzinger-Bohleber, M. y León de Bernardi, B. de (2021). Bodily metaphors as anchor points in facilitating change. En M. A. Fitzpatrick-Hanly, M. Altmann de Litvan y R. Bernardi (ed.), *Change through time in psychoanalysis: Transformations and interventions with the Three-Level Model*. Routledge.
- Freud, S. (1958). Remembering, repeating and working-through (further recommendations on the technique of psycho-analysis II). En J. Strachey (ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (vol. 12). The Hogarth Press. (Trabajo original publicado en 1914).
- Freud, S. (1979a). La interpretación de los sueños. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 4). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1900 [1899]).
- Freud, S. (1979b). La interpretación de los sueños. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 5). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1900-1901).
- Freud, S. (1980). Tótem y tabú. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 13, pp. 1-164). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1913 [1912-1913]).
- Gibbs, R. (2010). The wonderful, chaotic, creative, heroic, challenging world of researching and applying metaphor: A celebration of the past and some peeks into the future. En G. Low, Z. Todd, A. Deignan y L. Cameron (ed.), *Researching and applying metaphor in the real world*. John Benjamins.
- Glover, W. y Reith, B. (2021). Working parties as clinical research. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 151-160). Routledge.
- Grünbaum, A. (1984). *The foundations of psychoanalysis*. University of California Press.
- Hinshelwood, R. D. (2013). *Research on the couch: Single-case studies, subjectivity and psychoanalytic knowledge*. Routledge.
- Hinshelwood, R. D. (2021). Researching subjectivity: Single-case studies and psychoanalytic knowledge. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 33-53). Routledge.
- Jiménez, J. P. (2009). Grasping psychoanalysts' practice in its own merits. *The International Journal of Psychoanalysis*, 90(2), 231-248.

- Kächele, H., Schachter, J. y Thomä, H. (2009). *From psychoanalytic narrative to empirical single case research: Implications for psychoanalytic practice*. Routledge.
- Katz, S. M. (2013). Metaphoric processes. En S. M. Katz (ed.), *Metaphor and fields: Common ground, common language, and the future of psychoanalysis*. Routledge.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press.
- León de Bernardi, B. de (1993). Presentation, IPA Congress Amsterdam 1993: El sustrato compartido de la interpretación. Imágenes, afectos y palabras en la experiencia analítica. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 81, 121-140.
- León de Bernardi, B. de (2013). Field theory as a metaphor and metaphors in the analytic field and process. *Psychoanalytic Inquiry*, 33, 247-266.
- León de Bernardi, B. de (2021). Metaphors for the patient's self as a multiple bridge for clinical research. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 134-147). Routledge.
- León de Bernardi, B. de y Altmann de Litvan, M. (2014). The Three-Level Model in psychoanalytic training. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Time for change: Tracking transformations in psychoanalysis – the Three-Level Model*. Karnac.
- Leuzinger-Bohleber, M. (2021a). Changes in dreams in the psychoanalysis of a traumatized, chronically depressed patient in the frame of the LAC depression study applying the 3-LM. En M. A. Fitzpatrick-Hanly, M. Altmann de Litvan y R. Bernardi (ed.), *Change through time in psychoanalysis: Transformations and interventions with the Three-Level Model* (pp. 102-118). Routledge.
- Leuzinger-Bohleber, M. (2021b). What is 'clinical research'? Historical, epistemological, and methodological remarks on the relevance of clinical research in times of theoretical and scientific pluralism. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 89-107). Routledge.
- Leuzinger Bohleber, M. y Fischmann, T. (2006). What is conceptual research in psychoanalysis? *The International Journal of Psychoanalysis*, 87(5), 1355-1386.
- Leuzinger-Bohleber, M., Kallenbach, L. y Schoett, M. J. (2016). Pluralistic approaches to the study of process and outcome in psychoanalysis. The LAC depression study: A case in point. *Psychoanalytic Psychotherapy*, 30(1), 4-22.
- Liberman, D. (1971). *Lingüística, interacción comunicativa y proceso psicoanalítico*. Galerna Nueva Visión.
- Lima da Rocha Barros, E. (2021). Panel: How are metaphors identified and elaborated by the different working parties? En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 220-235). Routledge.
- Michels, R. (1994). Validation in the clinical process. *The International Journal of Psychoanalysis*, 75, 1133-1140.
- Modell, A. H. (1997). Reflections on metaphor and affects. *Annual of Psychoanalysis*, 25, 219-233.
- Modell, A. H. (2005). Emotional memory, metaphor, and meaning. *Psychoanalytic Inquiry*, 25(4), 555-568.
- Nieto, M., Bernardi, R., Fernandez, A., Ginés, M. A. y Muller, L. (1982). El futuro del psicoanálisis en Latinoamérica. Presentation at the XIV Congreso Psicoanalítico de América Latina. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 50, 1-18.
- Pérez Suquivilde, L. (2021) The analyst's perspective: Commonalities and differences of working parties on a clinical material. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 292-295). Routledge.

- Popper, K. R. (1959). *The logic of scientific discovery*. Hutchinson.
- Quinodoz, J. M. (1994). Clinical facts or psychoanalytic clinical facts. *The International Journal of Psychoanalysis*, 75, 963-976.
- Quiroga de Pereira, A., Salesio, B. y Leibovich de Duarte, A. (2021). Metaphor transformations in the 3-LM: A Systematic clinical exercise with Zoe's case. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 254-274). Routledge.
- Rizzuto, A. M. (2009). Metaphoric process and metaphor: The dialectics of shared analytic experience. *Psychoanalytic Inquiry*, 29(1), 18-29.
- Rizzuto, A. M. (2015). *Freud and the spoken word: Speech as a key to the unconscious*. Routledge.
- Rizzuto, A. M. (2021). Clinical research: The role of metaphors in the analytic process. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 119-133). Routledge.
- Sandler, J. y Sandler, A. M. (1994). Comments on the conceptualisation of clinical facts in psychoanalysis. *The International Journal of Psychoanalysis*, 75, 995-1010.
- Sandler, J., Sandler, A. M. y Davies, R. (ed.) (2000). *Clinical and observational psychoanalytic research: Roots of a controversy*. Routledge.
- Skelton, R. M. (ed.) (2006). *The Edinburgh international encyclopaedia of psychoanalysis*. Edinburgh University Press.
- Slipp, S. (2000). Introduction to neuroscience and psychoanalysis. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 28(2), 191-201.
- Snow, C. P. (1959). *The two cultures*. Cambridge University Press.
- Souza Brito, C. de y Chabalgoity, A. M. (2021). A clinical illustration on the working party on the specificity of psychoanalytic treatment today: Latin American group. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 236-253). Routledge.
- Stern, D., Bruschiweiler-Stern, N., Harrison, A., Lyons-Ruth, K., Morgan, A., Nahum, J. y Tronick, E. (1988). The process of therapeutic change involving implicit knowledge: Some implications of developmental observations for adult psychotherapy. *Infant Mental Health Journal*, 19(3), 300-308.
- Tuckett, D. (1994). The conceptualisation and communication of clinical facts in psychoanalysis. *The International Journal of Psychoanalysis*, 75(5-6), 865-870.
- Vermote, R. (2021). Clinical psychoanalytic research with the working party method: State of the art. En M. Altmann de Litvan (ed.), *Clinical research in psychoanalysis: Theoretical basis and experiences through working parties* (pp. 296-311). Routledge.
- Wallerstein, R. (2011). Metaphor in psychoanalysis: Bane or blessing? *Psychoanalytic Inquiry*, 31, 90-106.
- Widlócher, D. (1994). A case is not a fact. *The International Journal of Psychoanalysis*, 75, 1233-1244.
- Wurmser, L. (1977). A defense of the use of metaphor in analytic theory formation. *The Psychoanalytic Quarterly*, 46(3), 466-498.
- Wurmser, L. (2013). Metaphor and conflict. En S. M. Katz (ed.), *Metaphor and fields: Common ground, common language, and the future of psychoanalysis*. Routledge.

## XI CONGRESO INTERNACIONAL DE APU<sup>1</sup>

# «La creatividad, esa humana experiencia: Diálogos del psicoanálisis con otras disciplinas»



ALICIA KACHINOVSKY<sup>2</sup>

### FUNDAMENTACIÓN DE LA TEMÁTICA CONVOCANTE

La creatividad marca presencia en los más tempranos tiempos del *homo sapiens* sobre el planeta. La sepultura y la pintura serán sus notas novedosas, dando cuenta de la aparición de lo imaginario como una de las formas de percepción de la realidad y el surgimiento de todo un aparato mitológico-mágico para afrontar un destino marcado por la muerte. Coexistencia, entonces, del reconocimiento de la finitud y de la ilusión en un más allá de la muerte que la impugna. El estallido de la afectividad y el

advenimiento de la desmesura son otras dos notas que caracterizan el proceso de hominización. Todo ello obligará al filósofo francés a afirmar:

Y puesto que llamamos locura a la conjunción de la ilusión, la desmesura, la inestabilidad, la incertidumbre entre lo real y lo imaginario, la confusión entre lo objetivo y lo subjetivo, el error y el desorden, nos sentimos compelidos a ver al *homo sapiens* como *homo demens*. (Morin, 1992, p. 131)

A pesar de sus remotas manifestaciones, el concepto de creatividad parece escabullirse en todo intento por aprehenderlo y, tal vez por eso mismo, con frecuencia se desliza al de imaginación o al de originalidad. Sin embargo, la experiencia creativa no es privativa de unos pocos, es irremediamente humana, tanto que no podríamos renunciar a ella aunque así lo

- 1 Se sugiere consultar en <https://apuruguay.org/xi-congreso-apu-4-5-y-6-de-agosto-2022/> para acceder a una información más detallada sobre el proceso de organización y avances del evento científico.
- 2 Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. [alicia.kachinovsky@gmail.com](mailto:alicia.kachinovsky@gmail.com)

quisiéramos. Habita en nosotros. Y aunque el primero pueda ser un tema de antropólogos y este de epistemólogos –invitados, junto con otras disciplinas afines, a este encuentro–, nada de ello le es ajeno al psicoanálisis.

Un primer motivo de esta convocatoria es el propio psicoanálisis como acto y proceso de creación: la fundación de una disciplina radicalmente nueva que se ha construido en un constante diálogo con el arte y la cultura (Gutiérrez, 2014), pero asimismo con la ciencia a la que cuestiona y por la que a su vez es cuestionada. Sostenen que son fuerzas inconscientes las que motivan el comportamiento humano resultó reñido con los principios científicos de la época, las teorías del conocimiento y el concepto de verdad. Su carácter instituyente ha sido correlativo a una profusa producción teórica y a un engrosamiento de su malla institucional y sus prácticas. No obstante, todo movimiento instituyente tiende a coagularse y revierte en condición de instituido. Por ello, este evento científico es una oportunidad para repensar el edificio construido –su historia, sus fallas y sus potencialidades–, contemplando el componente creativo del acto analítico (ocurrencias, construcciones, interpretaciones, señalamientos).

El dispositivo psicoanalítico acompañó el afán innovador de sus preceptos, sufrió sucesivos cambios y probablemente nunca asumió una forma definitiva. El

riesgo de anquilosarse fue desbaratado por la creciente diversificación y cobertura alcanzada, reservada en un comienzo a los neuróticos adultos. Hoy corresponde que hablemos en plural; las prácticas psicoanalíticas son testimonio de un espíritu creador que sigue latiendo en el seno de una institución de alcance internacional. La pandemia por Covid-19 ha puesto a prueba dicha afición por el cambio, y este congreso será otra ocasión para sumar reflexión al respecto.

El protagonismo de la creatividad gana mayor evidencia cuando se trata de la fabricación de objetos culturales vinculados a la plástica, la literatura, la música y demás dominios de la esfera artística. Pero también está presente cuando se considera la relación con el saber (saber sobre el sí mismo y sobre el mundo), en su faz positiva o negativa (lo sabido y lo ignorado, lo conocido y lo desconocido, lo recordado y lo olvidado). Desde el punto de vista ontogenético, su comparecencia es precoz, y en particular con el advenimiento de la función semiótica en la primera infancia. Es elocuente en el juego, el dibujo, la imitación diferida, el lenguaje... Una situación paradigmática es la paradójica constitución del objeto transicional, esa metáfora a mitad de camino. E incluso podríamos añadir que la actividad representacional no muestra fidelidad a la realidad, no la reproduce, la (re)crea. Entre tantas pruebas, en definitiva, nada es más elocuente

que las formaciones del inconsciente en cuanto a creatividad se refiere: el sueño, el síntoma, el acto fallido, el chiste. Por lo tanto, no solo la sublimación como destino de pulsión desviada de sus fines sexuales se nos presenta como proceso que está en la base de las actividades creativas.

## CINCO EJES TEMÁTICOS Y SUS RESPECTIVOS CONTENIDOS EN TORNO A LOS CUALES SE ORGANIZÓ Y CONVOCÓ AL CONGRESO:

### 1. El movimiento psicoanalítico y sus novelas

- La fundación del psicoanálisis como emergencia epistemológica
- Historias del movimiento psicoanalítico: Instituidos e instituyentes
- Creación de teorías en el seno del movimiento psicoanalítico
- La transmisión del psicoanálisis como acontecimiento discursivo e intersubjetivo

### 2. Prácticas psicoanalíticas

- El encuentro analista-paciente: Entre la repetición y lo novedoso
- Encuadres psicoanalíticos en pandemia
- Las producciones del inconsciente como creaciones del pensamiento.  
La creatividad del soñante
- Construcciones en análisis: El analista como escritor
- Innovaciones técnicas y conceptuales al dispositivo clásico

### 3. Sociedad, cultura y psicoanálisis

- Juego y creatividad
- Literatura y psicoanálisis
- Literatura infantil y expansión de la capacidad simbólica
- Arte y psicoanálisis
- La pandemia y sus derivas creativas (v. gr., humor en pandemia)
- Herencia, heterogeneidad y creación
- Cambios culturales y epocales

- La invención de los ideales
- Extensiones del psicoanálisis: Trabajo en comunidad

#### **4. Cuerpo y creatividad**

- Sexualidad y creatividad
- La creatividad femenina y su relación con la maternidad...  
71 años después de *Maternidad y sexo*
- Cuerpo labrado, cuerpo intervenido: ¿Nuevas ofertas o nuevos mandatos?

#### **5. Pensar, imaginar, saber...**

- La imaginación humana: Hallazgos, encorsetamientos y desvíos
- La construcción de la alteridad como condición del pensamiento
- Sublimación, pensamiento, reflexión
- Creencia, conocimiento, saber y verdad
- El pensamiento científico: Condiciones de posibilidad
- Producción y transmisión de conocimientos. El psicoanálisis como género discursivo

La amplitud del surtido se debió al interés por acoger diversos intereses y campos del saber a explorar, aunque no por ello se impedía la inclusión de eventuales propuestas no mencionadas.

## INFORME

El XI Congreso Internacional de APU «La creatividad, esa humana experiencia: Diálogos del psicoanálisis con otras disciplinas» se llevó a cabo los días 4, 5 y 6 de agosto de 2022 en Montevideo, con modalidad *online* y dos instancias mixtas, presencial/*online*: acto de apertura y panel inaugural (Facultad de Psicología, Universidad de la República), panel y acto de cierre (Paraninfo de la Universidad de la República).

La transmisión *online* constaba de:

- 5 salas simultáneas
- 1 sala virtual de café (permanente)
- 1 panel inaugural y 1 de cierre; se transmitió por canal YouTube de APU

Se sugiere visitar el sitio web del congreso (<https://apuruguay.org/xi-congreso-apu-4-5-y-6-de-agosto-2022/>), donde catorce pestañas dan testimonio verbal y visual del conjunto del proceso:

1. General
2. Auspicios
3. Autoridades
4. Convocatoria
5. Ejes temáticos
6. Envío de propuestas
7. Inscripciones
8. Actividades preparatorias
9. Folletería
10. Videos

11. Programa
12. Secretaría del Congreso
13. Prensa
14. Saludos

La organización general del congreso estuvo a cargo de la Comisión Científica de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU) y, en particular, de su Directora Científica, Prof. Dra. Alicia Kachinovsky, asistida en todo momento por la Secretaria Ejecutiva, Cecilia Ortega. Respondieron a la Directora Científica diversos actores intra y extrainstitucionales, a saber:

- Secretaría Organizativa del Congreso (Néstor Gamarra, Beatriz González)
- Funcionarios de APU: Recepción (María Laura Michelis), Secretaría del Instituto de Psicoanálisis (Sebastián Castañeda Larrechea), Administración (Cr. Alejandro Moreira), Biblioteca (Lic. Patricia Francia), Secretaría (Secretaria Ejecutiva, Cecilia Ortega)
- Encargada de las coordinaciones y coordinadores de los paneles, talleres y presentaciones (Amelia Mas)
- Subcomisión de Artes (Fernanda Cubría, Paula Rath, Ximena Malmierca, Margarita Muniz, Cecilia Romero) y Subcomisión de Difusión (Ilana Luksenburg, Silvia Caram)

- Asesoramientos: Comisión Directiva de APU, Comisión Asesora del Congreso, Comisión Científica de APU

El programa del congreso está disponible en <https://apuruguay.org/programa/>

Estuvieron representados catorce países, aunque, en el caso de Ucrania, debido a la guerra, esto solo fue posible a través de una carta de la Presidente de la Ukrainian Association of Psychoanalysis y del International Institute of Depth Psychology (se puede leer en el sitio web del congreso):

1. Argentina
2. Brasil
3. Colombia
4. Chile
5. Ecuador
6. Estados Unidos
7. España
8. México
9. Panamá
10. Perú
11. Portugal
12. Ucrania
13. Uruguay
14. Venezuela

Actividades desarrolladas:

- 1 panel inaugural y 1 panel de cierre: 6 exposiciones
- 32 paneles simultáneos: 93 exposiciones
- 9 talleres: cantidad de exposiciones no siempre definidas
- 5 presentaciones de libros: cantidad de exposiciones no contabilizables
- presentación de la *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*: 1 exposición
- sala virtual de café, disponible durante todo el desarrollo del congreso; sala de encuentros e intercambios informales, sin temáticas definidas a priori (1)
- total de actividades: 50
- total de exposiciones y presentaciones: 100 exposiciones (incluye 1 en *RUP*), 9 presentaciones tipo taller (incluyen 1 o más exposiciones centrales), 5 presentaciones de libros, presentación de la *RUP*
- número total aproximado: 115. ♦

## BIBLIOGRAFÍA

- Gutiérrez, M. (2014). Creación artística y psicoanálisis. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 118, 122-135.
- Morin, E. (1992). *El paradigma perdido*. Kairós.

# Frente a la adversidad, la vida insiste

## Reseña del 34° Congreso de Psicoanálisis de Fepal



SILVIA GADEA<sup>1</sup>

El 34° Congreso de Psicoanálisis de la Federación Psicoanalítica de América Latina (Fepal), que tuvo lugar entre los días 20 y 24 de septiembre de 2022, en México (aunque realizado de forma virtual), no fue el primer congreso virtual de Fepal, pero tuvo la particularidad de organizarse totalmente durante la pandemia. La directiva que lo llevó a cabo realizó su mandato atravesada en la mayor parte del mismo por los miedos, las incertidumbres y la angustia que provocó la pandemia desde los primeros meses de 2020 hasta mediados de 2021.

Podría decir que el no saber, la incertidumbre del porvenir, de pensar en un futuro más o menos cercano y de “entender” lo que estábamos viviendo fueron cuestiones que estuvieron presentes en la sociedad toda, y a las que los analistas intentamos (al igual que otras disciplinas) dar palabra,

bordear. Intentar cercar algo de ese Real que se nos imponía y nos dejaba muchas veces sin representación posible. ¿Cómo no releer y pensar el texto de 1916 de Freud sobre la transitoriedad, intentando calmar nuestra angustia? ¿Cómo no buscar palabras que sostuvieran el deseo y la esperanza, indispensables en ese tembladeral, donde la muerte real, la enfermedad, el temor por nuestros seres queridos y por nosotros mismos, la imposibilidad del encuentro que nos fue impuesta, necesaria para preservar la vida, nos dejaban en la zozobra más radical? Momentos de dolor, de duelo, de pérdidas.

Fue en este contexto que se empezó a planificar y organizar el congreso, y esto necesariamente influyó en la elección del nombre y del tema del mismo: *Transitoriedades/Incertezas*.

La necesidad de hablar, de compartir, de escribir sobre las experiencias que estábamos viviendo se volvía imprescindible como modo de sostener lo vital. La apuesta

1 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. silviacristgadea@gmail.com

por sostener el lazo social, el (des)encuentro con el otro, tan necesario. Como dijo nuestro director científico, Ricardo Carlino, en la apertura del congreso, el trabajo colectivo es mas que la suma de cada trabajo. Así fue cómo el 34° Congreso resultó ser un trabajo colectivo desde su germen hasta su consecución: muchos compañeros de distintas sociedades formaron parte de las comisiones que lo hicieron posible. La apuesta por un espacio donde la escritura oficiara de un tejido para reflexionar, pensar, crear y soñar con la vida, advertidos de las incertezas, de lo provisional y de lo efímero. Advertidos también de nuestras diferencias (pues si

bien somos una federación de sociedades latinoamericanas, no somos una masa homogénea); cada sociedad, cada lugar expuso su modo de leer, de escuchar y, por qué no, su propia realidad, tan igual y a la vez tan distinta, tan singular.

La apuesta se cumplió con creces. Durante cuatro días se presentaron trabajos en simultáneo: cursos, plenarios, seminarios, conferencias. Cantidad y calidad de trabajos que permitieron una reflexión fecunda gratifican a la organización y confirman la realidad fermental y viva del psicoanálisis latinoamericano. Y auguran un futuro posible. ♦

## NORMAS DE PUBLICACIÓN

# REVISTA URUGUAYA DE PSICOANÁLISIS

### REQUISITOS DE PUBLICACIÓN

Los artículos para publicar en la *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* (RUP) deberán cumplir con los siguientes requisitos:

- Deberán tratar sobre un tema psicoanalítico u ofrecer interés especial para el psicoanálisis.
- Deberán ser originales e inéditos (no deben haber sido publicados en español) y ser de responsabilidad exclusiva del autor.

### 1. PRESENTACIÓN

Los artículos serán sometidos al sistema de revisión anónima con características de doble ciego por la Comisión Editorial y por la Comisión de Lectores Nacionales e Internacionales.

Se enviarán dos archivos a la dirección:  
revistauruguayapsi@gmail.com

El **primero** incluirá el artículo con los datos identificatorios del autor: nombre completo, institución a la que pertenece y dirección electrónica.

El **segundo** incluirá el artículo identificado con seudónimo; se cuidará que el nombre del autor no figure en el cuerpo del texto ni en la bibliografía.

### 2. FORMATO Y ESTILO

Cada artículo deberá tener una extensión máxima de 8000 palabras en letra Times New Roman, tamaño 12. En la extensión estará incluida la bibliografía, que deberá ajustarse, en lo que hace a citas y referencias bibliográficas, a la última versión de las normas internacionales de la American Psychological Association (apa). Se recomienda el uso de *Estilo APA: Guía con ejemplos y adaptacio-*

*nes para Uruguay*. Disponible para usuarios del portal Timbó en: <https://foco.timbo.org.uy/home>

Se incluirá un resumen en español y en inglés con un máximo de 200 palabras.

### 3. ENTREGA

En ocasión de la entrega del artículo, el autor deberá firmar o enviar un formulario de autorización firmado por el cual:

- a. Cede gratuitamente y de manera no exclusiva los derechos de comunicación pública, reproducción, edición, distribución y demás acciones necesarias a los efectos de la difusión del artículo a través de la rup y/o la web, en soporte papel, electrónico o telemático, amparado en la licencia Creative Commons, en su modalidad Attribution Non-Commercial Share Alike, lo que implica que no podrá ser utilizado con finalidad comercial ni modificado.
- b. Afirma y garantiza que el artículo no ha sido enviado simultáneamente a otro medio de publicación, que los derechos no han sido cedidos de forma exclusiva con anterioridad y que su publicación en la rup no viola ni infringe derechos de terceros.
- c. Se hace responsable frente a la Asociación Psicoanalítica del Uruguay de la autoría del artículo enviado para su publicación.

### 4. PUBLICACIÓN

El artículo será aceptado o no para su publicación. La Comisión Editorial tendrá la responsabilidad de definir en qué número de la *Revista* será publicado. La Comisión Editorial no estará obligada a devoluciones respecto de los artículos recibidos para su ponderación.

NO SE ADMITIRÁN LOS TRABAJOS  
QUE NO CUMPLAN  
LOS REQUISITOS MENCIONADOS

Por mayor información, consultar  
[www.apuguay.org](http://www.apuguay.org)  
o contactar a través de  
[revistauruguayapsi@gmail.com](mailto:revistauruguayapsi@gmail.com)

## TABLE OF CONTENTS

EDITORIAL ..... 11

### THEMATIC

Keys and locations of creativity.  
Between the wish and the prohibition, transgression ..... 17  
*Alicia Kachinovsky*

The mysteries of creation: between the body and the culture..... 31  
*Gabriela Goldstein*

Creativity and psychoanalysis:  
gap, enigma, erotism, death and the sublime ..... 45  
*Javier García Castiñeiras*

«Psychoanalysis will help you»:  
a dialogue between psychoanalysis, sociology and the vanguard ..... 62  
*Damián Schroeder e Ignacio Ampudia*

Returns from paradise lost ..... 87  
*Ana Lía López Brizolara*

Some considerations on creativity and its enemies  
in the use and elaboration of our psychoanalytic theories ..... 99  
*Mercedes Puchol Martínez*

Stanley Kubrick's last dream ..... 110  
*Gladys Franco*

Notes on migration, writing,  
and intergenerational transmission .....123  
*Eliás Adler*

The deliverance of psychoanalysis .....136  
*Alicia Killner*

Creativity. New and old challenges in the 21st century .....145  
*Ana M. Chabalgoity y Paulina Costanzo*

On art and psychoanalysis. Concerning an exhibition ..... 160  
*Patricia Natalevich y Gustavo Sogliano*

CONVERSATIONS IN THE JOURNAL

Hosting an idea:  
A conversation on creativity with Sergio Blanco .....175  
*Natalia Mirza y Verónica Correa*

MULTI-THEMATIC

Ending and unending psychoanalytic training:  
Transmission, training and lack .....193  
*Bernard Chervet*

REVIEWS

Clinical enquiry and research in psychoanalysis  
through working parties in the International  
Psychoanalytical Association .....217  
*Marina Altmann de Litvan*

XI APU International Congress  
Dialogues between psychoanalysis and other disciplines» ..... 233  
*Alicia Kachinovsky*

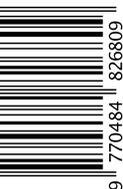
In the face of adversity, life insists:  
Review of the 34 th Fepal Congress of Psychoanalysis ..... 239  
*Silvia Gadea*

GUIDELINES FOR AUTHORS.....241



**EDICIÓN DE 300 EJEMPLARES  
NUMERADOS DEL 001 AL 300**





9 770484 826809

# 135

RUP

MONTEVIDEO, URUGUAY,  
DICIEMBRE DE 2022

## TABLA DE CONTENIDOS

Claves y enclaves de la  
creatividad: Entre el deseo y la  
prohibición, la transgresión

*Alicia Kachinovsky*

Los misterios de la creación:  
Entre cuerpo y cultura

*Gabriela Goldstein*

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

*Javier García Castiñeiras*

«El psicoanálisis le ayudará»:  
Un diálogo entre psicoanálisis,  
sociología y vanguardia

*Damián Schroeder e*

*Ignacio Ampudia*

Retornos del paraíso perdido

*Ana Lía López Brizolara*

Algunas consideraciones sobre  
la creatividad y sus enemigos  
en el uso y la elaboración de  
nuestras teorías psicoanalíticas

*Mercedes Puchol Martínez*

El último sueño de Stanley Kubrick

*Gladys Franco*

Notas sobre migración, escritura  
y transmisión intergeneracional

*Elías Adler*

La salvación del psicoanálisis

*Alicia Killner*

Creatividad: Nuevos y viejos  
desafíos en el siglo XXI

*Ana M. Chabalgoity y*

*Paulina Costanzo*

De arte y psicoanálisis:  
A propósito de una exposición

*Patricia Natalevich y*

*Gustavo Sogliano*

### CONVERSACIONES EN LA REVISTA

Hospedar una idea: Una  
conversación con Sergio

Blanco sobre la creatividad

*Natalia Mirza y Verónica Correa*

### PLURITEMÁTICA

Formación psicoanalítica con y sin  
fin: Transmisión, formación y falta

*Bernard Chervet*

### RESEÑAS

Indagación e investigación clínica  
en psicoanálisis a través de los  
grupos de trabajo de la Asociación  
Psicoanalítica Internacional

*Marina Altmann de Litvan*

XI Congreso Internacional  
de APU: «La creatividad, esa  
humana experiencia: Diálogos del  
psicoanálisis con otras disciplinas»

*Alicia Kachinovsky*

Frente a la adversidad, la vida  
insiste: Reseña del 34° Congreso  
de Psicoanálisis de Fepal

*Silvia Gadea*