

Creación artística y psicoanálisis



MARIEL GUTIÉRREZ¹

Lo no sabido por los hombres,
o aquello en lo cual no repararon,
vaga en la noche
por el laberinto del pecho.

GOETHE (FREUD, 1930).

Intentaremos reflexionar sobre particularidades de la expresión artística, sus efectos y relaciones con la creatividad del analista, a partir de conceptualizaciones psicoanalíticas de los pioneros del psicoanálisis: Sigmund Freud, Melanie Klein y Donald W. Winnicott.

¿Como surge la creatividad? Una explicación de arranque es la que expresa la sentencia de la filosofía grecolatina *creatio ex nihilo*: 'la creación surge de la nada'.

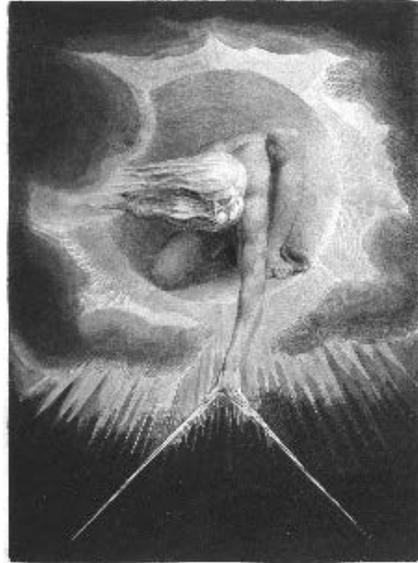
La creación del universo —punto de partida de lo creado— tiene un origen divino. «Donde existía oscuridad, se confundían los reinos de las aguas y del cielo.» Las palabras de Dios «Hágase la luz» dan comienzo a la creación, «se separan las aguas del cielo» (Biblia). Alumbrar es dar a luz, y también revelación.

La idea de comienzo divino de la creación, manifestación humana por excelencia, se une a la posición que considera que la expresión creativa, artística o intelectual brota de una inspiración de elegidos. De este modo se pretende dar una concepción unívoca, que lejos está de las posiciones epistemológicas del psicoanálisis.

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

Por el contrario, crear demanda trabajo, esfuerzo del autor. En la obra confluyen diversos aspectos de su subjetividad: identificaciones, valores, ideales socioculturales, conflictos, preocupaciones de su época y de las generaciones que lo antecedieron.

Nos referimos a la creatividad, a la invención, en líneas generales, en un panorama abierto que toca la obra de arte (plástica, musical, científica, literaria o poética) y otros procesos de carácter creativo implícitos en las fantasías, sueños, discursos, textos, el juego y otras manifestaciones de la vida cotidiana.



W. Blake (1757-1827). *El anciano de los días*.

La creación supone producir con una mirada nueva un objeto también inédito. En él se reubican elementos conocidos junto a otros que se desconocen, regidos por un orden transgresivo. Objeto que compromete la subjetividad del realizador, pero que también, por lo general, está destinado a suscitar un movimiento en el otro, en el semejante, a capturarlo ilusoriamente en una pantalla que cubre aquello que ignora, que es doloroso o inaceptable.

La creatividad encierra una nueva realidad, en íntima relación con el inconsciente. A la vez que echa luz sobre el deseo inconsciente, también lo enmascara. Constituye un puente entre el proceso primario y el secundario y conjuga percepciones, representaciones, fantasías y pensamientos. Estos procesos se elaboran con la metáfora enlazada al desplazamiento metonímico.

El potencial de transporte o desplazamiento o sustitución de la metáfora hace posible la unión de elementos disímiles. Articula significantes, crea un objeto que produce un nuevo efecto de sentido.

En el ámbito del análisis —de manera algo esquemática— es posible sostener que la creatividad del analista puede surgir como un

saber-descubrimiento que irrumpe e inesperadamente le entrega nuevas relaciones significantes a propósito del discurso del paciente.

Finalmente, este descubrimiento, mediando otra vez creatividad o invención, se plasma en la comunicación en palabras-interpretación que, de ser recibida, sorprende al paciente y rompe en el discurso la repetición, consigue ampliar la subjetividad, el conocimiento de sí mismo y alejar el sufrimiento.

Otra alternativa en que se muestra la relevancia del bagaje cultural del analista surge cuando decae el intento de mantener la atención flotante en el relato del paciente y tropieza con la asociación, evocación de una obra de arte que le acerca significaciones tendientes a ahondar en la comprensión y en la búsqueda.

EL CREADOR DEL PSICOANÁLISIS

Freud funda una disciplina radicalmente nueva, el psicoanálisis, en indisoluble diálogo con el arte y la cultura. Este legado de libertad creativa asoma y crece en medio de los embates del vínculo afectivo con Fliess.

El innegable nexo entre transferencia y creatividad proviene, entre otras cosas, de la movilización de los deseos infantiles, el narcisismo y las instancias ideales.

El descubrimiento freudiano abarca la emergencia del inconsciente con sus leyes, el deseo inconsciente, las fantasías, el complejo de Edipo, el análisis de los sueños, olvidos y recuerdos, la importancia de la palabra, el lapsus, el chiste, los actos fallidos.

En el trabajo *El creador literario y el fantaseo* (1908: 135) establece una continuidad entre el juego del niño, la fantasía, el sueño y la obra poética, una realidad placentera en sustitución de la dura realidad que impone la vida.

El material que nutre las construcciones fantasmáticas proviene del acervo cultural, «del tesoro popular de mitos, sagas y cuentos tradicionales», mientras que el efecto estético liberado resultaría del levantamiento de la represión que pesa sobre las fantasías censuradas.

Se puede decir que Freud, ante el enigma de la creatividad y la esencia de las aptitudes que concita, nos deja en la penumbra. Ahí asoman dudas, vacilaciones y preguntas que permanecen abiertas para esclarecimientos posteriores.

Sobre la sublimación, término acuñado por Freud —da explicaciones que resultan exiguas— para dar cuenta del proceso que está en la base de las actividades creativas, afirma que la pulsión experimenta un desvío hacia fines no sexuales de satisfacción (1927-1931).

La sublimación es un destino de pulsión al que nos lleva el desarrollo cultural.

Como la creación nace de lo más íntimo del creador, tiene estrechos lazos con el narcisismo. Freud la adscribe a la necesidad de poner la libido en los objetos (1914: 82).

«Un fuerte egoísmo preserva de enfermar, pero al final uno tiene que empezar a amar para no caer enfermo», y agrega: «algo parecido a la psicogénesis de la creación del mundo, según la imaginó Heine».

Enfermo estaba; y ese fue de la creación el motivo:
creando convalecí, y en ese esfuerzo sané.

PARADIGMAS DE LA CREATIVIDAD FREUDIANA

En la obra freudiana existe una profusión de ejemplos que denotan la relación entre la exploración psicoanalítica, el inconsciente —la sexualidad humana— y la creación artística.

Elegimos dos: una carta a Fliess, *Manuscrito J*, y el trabajo *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*, ambos correspondientes a la etapa inicial de los descubrimientos freudianos.

MANUSCRITO J

En una carta a Fliess de fines de 1895, Freud comenta su experiencia en abordar las fantasías y el sufrimiento de una joven paciente. En la carta despliega su aprecio por la *Ópera 2*, con su proverbial penetrante agudeza y dotes creativas sigue el discurso de la paciente.

Se apoya en la obra artística y la vuelve instrumento de su teoría en construcción.

Este trayecto rico, con reincidencias en ideas de contenido sexual, muestra cómo Freud, además de hacer preguntas, procedía, en esa época,

en busca de vencer «la resistencia» —ante la detención de las asociaciones de los pacientes—, a realizar una «imposición sugestiva», presión con las manos en la frente. La ocurrencia que surgía era considerada subrogado de la representación reprimida. Es también de este período su teoría de la angustia vinculada a la frustración del deseo sexual, a la estasis libidinal.

Pasemos a la historia: una joven cantante añora al marido, que se ausenta poco después de casarse, y en determinado contexto sufre un «ataque».

El relato de Freud en su carta distingue dos escenas.

Primera escena: junto al piano

La paciente se acompaña con el piano mientras entona un aria de la ópera *Carmen*, de Bizet (1838-1875).

De pronto, sintió un malestar, la «cabeza le daba vueltas» y experimentó síntomas de angustia típicos de la histeria, entre otros: «opresión», «parestesia cardíaca». También piensa haber comido algo que la envenenó, y «creyó que se volvía loca». Idea que se hizo obsesiva.

Freud pone en palabras el aria *Ante la puerta de Sevilla* y pide a la paciente que repita lo que cantaba y la interpela: ¿cuándo se originó el ataque?

El pasaje alude a que Carmen —que es gitana y reafirma su libertad— está en la taberna entre hombres, y sobre una mesa baila y canta: «en las puertas de Sevilla yo, bailaré la seguidilla y beberé la manzanilla...».

La paciente ubica el ataque después de cantar este pasaje. El contenido del aria le evocó el recuerdo del marido ausente.

La ópera es una expresión compleja, conjuga varias artes: música, composición, expresada en signos, partituras, orquesta, canto, solistas, coro, libreto, escritura, poesía, lenguaje, artes escénicas, actuación y ballet —corporeidad, gestos, voz, palabra, escritura—. Las historias refieren deseos humanos y sentimientos trágicos, patéticos, irónicos, risibles enfatizan en el espectador el lado ficcional por lo general en mayor grado que en la representación puramente teatral. Seguramente incide en su modo de participación incrementando la cercanía en el intercambio con la representación.

Freud introduce la idea que anteriormente debía estar en ella, «pensamientos que no recuerda». Aparecen las palabras «marido» y «ansia», ansia de «ternuras sexuales».

Más adelante, pregunta a la paciente si conoce «la canción del paje». Se refiere a la «canzona» del querubín de *Las bodas de Fígaro* (Wolfgang Amadeus Mozart, 1875).

El paje tiene quince años y dice a las mujeres «voi che sapete»... «díganme qué es el amor, si estoy enamorado, siento un afecto pleno de deseo, que por momentos es delicioso y en otros un martirio, siento el alma encenderse en llamas y en otros momentos se torna en hielo». Nombraba el amor, el deseo y la proximidad entre el placer y displacer (Freud, 1887-1904: 162-163).

El aria de *Carmen* desencadena un movimiento, levanta la represión y da lugar a la identificación de la paciente con la gitana que, excitada, erotiza a los parroquianos.

Se origina en esta identificación un enlace falso o sustitución y la paciente añora «las ternuras sexuales» del esposo. Cabe preguntarse: ¿podría ella tener la vivencia de que el marido le brinda estas «ternuras» aunque no estuviera ausente?

Más adelante, Freud agrega eslabones faltantes: ¿de dónde vienen estos comportamientos? El «ataque», en el que siente que va a enloquecer, y luego «el espanto».

Acá pasamos a la segunda escena, que ilumina, con nuevos significantes, la primera.

Segunda escena: en el conservatorio

La paciente evoca su participación en una escena acaecida cuatro años antes, en que vivió algo similar en el conservatorio donde estudió canto. Estando allí rodeada de colegas que hacían bromas sexuales subidas de tono, el tenor le acarició el pecho. Ella vacila cuando Freud le pregunta si estaba cubierta con el vestido o sobre la piel.

Por otra parte, la vida artística y los vínculos desprejuiciados entre sus pares le causaron franco rechazo, especialmente cuando mencionan pasar la noche con una «vieja actriz». Posiblemente se expresa la resistencia ante otra identificación con la mujer que se acuesta con varios hombres.

Más tarde, en su casa, tuvo una «aparición» —pelea con el tenor y otro hombre— que le causó un ataque y con ello miedo a enloquecer; junto con el «recuerdo lagunoso» de lo acontecido aparece el «espanto».

Para esta indagación sobre los tópicos sobre el amor y el deseo es trascendente no descartar que ante la pérdida-separación del objeto de amor brotan el «martirio» y «el hielo» que profiere el paje cuando habla de su alma desolada. Esto último referido a un contexto en que la angustia, según la concebía Freud, provenía de la estasis libidinal o estancamiento de la libido.

Freud toca la creación y la vida artística, y da lugar a un rico retrato de las idas y venidas de un análisis, en forma sucinta, que pasa por la ausencia del objeto amado, añoranza de trato sexual y vivencias a posteriori de espanto.

El contenido de la ópera se convierte en la vía de acceso a las claves para intentar alcanzar los destellos del deseo, siempre furtivo e inasible, y la sombra que lo acompaña: el penar.

Asimismo toma el lugar de los restos diurnos en el sueño, al permitir el acceso a las fantasías inconscientes.

En este recorrido la resistencia de la paciente se levanta parcialmente, ya que finalmente se erige la defensa, advienen los síntomas, recae en la desventura y huye del tratamiento.

En lo atinente a la sublimación, como es esperable, se da un proceso paralelo, al comienzo parece que se encamina hacia su logro, pero no lo alcanza.

EL DELIRIO Y SUEÑOS EN LA GRADIVA DE W. JENSEN

En el estudio de la novela de W. Jensen (1903), Freud (1907) da otra muestra de su originalidad y talento para disponer de la expresión artística. Uno de los motivos que guían a Freud en esta exposición es introducir, junto con conceptos teóricos expuestos anteriormente, otros aspectos novedosos de sus descubrimientos en curso.

Se trata de conceptos psicoanalíticos sobre la construcción en análisis, o, mejor dicho, de la reconstrucción.



Gradiva-p1030638 | CC-BY-SA-2.0-fr

Despliega la reorganización de vivencias producidas entre analista y analizando con la finalidad de dar continuidad a su proceso de historización, interrumpido por la incidencia traumática.

Revisita conceptos acerca de la participación del deseo en las formaciones del inconsciente, fábulas, mitos, relatos, poesía, lapsus, sueños, chiste e ideas ya expresadas en *La interpretación de los sueños* (Freud, 1900-1901).

Refiere hilos teóricos, tales como cómo los sueños constituyen un proceso de creación en el que se articulan deseos y sentimientos inconscientes con los sucesos acaecidos en la vida diurna. En los sueños y en la novela, como puede verse en el argumento de la obra de Jensen, existe una fuerte unión entre los deseos inconscientes y los objetos primarios.

El protagonista de la novela, el arqueólogo Norbert Hanold, había perdido interés por la vida. En esta etapa, lo fascina un friso de Pompeya encontrado por azar.

A partir de estas vivencias, entreteje sus conflictos con la sexualidad, la vida y la muerte en fantasías, sueños y el delirio.

Fluctúa entre el amor a una habitante de Pompeya de hace cinco mil años y «el amor olvidado» que sentía por su vecina, que se eclipsa al eclisionar sus defensas ante lo terrorífico, representado por el cuerpo de la mujer, y, en su lugar, se ve obligado a elegir una estatua de mármol.

Empujado por la curiosidad infantil, deseo de «saber» y «ver», lo hechiza la ilusión de movimiento, de marcha, que transmite el pie de Gradiva. Pie que al erguirse para avanzar adquiere valor de falo; esta imagen configura el delirio.

Si bien Freud aún no había realizado sus conceptualizaciones sobre el fetichismo, describe cómo Hanold, con atención pertinaz, trata de descubrir el pie avanzando de Gradiva en las demás mujeres.

El deseo infantil narcisista se dirige a la madre provista de atributos fálicos alucinados.

En este sentido surge la hipótesis: la hermana del novelista era su amada inspiradora y tenía pie bot. Realiza de esta forma, posiblemente, una alusión, dentro del contexto de la fantasía, a la «castración femenina».

Se advierte cómo el arqueólogo derrama sobreestima respecto a Gradiva y la dota de un origen noble, como el hombre enamorado que enaltece superlativamente a la amada.

Otra de las investigaciones del arqueólogo parte del delirio. Se desliza al terreno de lo ominoso, del doble, del fantasma (Freud, 1919: 334-336).

Emergen los trayectos recorridos por los espíritus, las tinieblas, y la pregunta: «¿De qué contextura sería la aparición corpórea de un ser como Gradiva, muerto y a la vez vivo en la hora meridiana de los espíritus?» (Freud, 1907: 18).

Freud en su investigación introduce la realidad de los objetos que no cesan de morir. Estos mecanismos están implícitos en la melancolía e impiden deshacer totalmente la ligazón con el objeto (1917-1919).

En la línea de articular la dialéctica entre alguien que existe y alguien que ha dejado de existir, Willy Baranger creó la expresión *muerto-vivo* (1961-1962).

Por otra parte, en el trabajo sobre esta novela abundan las referencias al análisis: la palabra *arqueólogo* remite a la búsqueda-excavación, remoción en el análisis. Asimismo, la condensación Gradiva-Zoe tiene varias connotaciones, Zoe representaría al analista en la dupla analista-analizando.

Las escenas de Gradiva tienen lugar en Pompeya, ciudad sepultada —represión—, y el descubrimiento posterior lleva al análisis y sus hallazgos.

Por último, los pliegues y líneas onduladas de la túnica de Gradiva evocan los sinuosos caminos, idas y vueltas del análisis y del amor.

POR EL CAMINO DEL SÍMBOLO

Melanie Klein y Donald Winnicott, en sus originales descubrimientos, ponen el acento en la construcción del símbolo. Delinean así un camino más directo hacia el entendimiento de los procedimientos que sientan las bases de la creatividad.

Las ideas de estos autores provienen de la clínica y resultan enormemente valiosas para comprenderla.

MELANIE KLEIN, INVESTIGADORA Y CREADORA

Se ocupa en su obra de profundizar y abrir el campo del análisis extendiéndolo a la comprensión de los estados tempranos del psiquismo en niños y

adultos profundamente perturbados y en seres que, afectados de angustia, buscan salidas para el dolor.

A partir del juego del niño se interna en el análisis del simbolismo.

La descarga en el juego deja de ser solo una satisfacción somática para tomar el sentido de fantasías simbólicas con valor de comunicación y defensa. Esta consiste en la «expulsión» de los contenidos penosos para alejar el sentimiento de peligro de aniquilación.

Sostiene que el mecanismo que hace posible la simbolización es la sustitución, equivalente al desplazamiento en la teoría freudiana.

El juego infantil y los sueños son equiparados por M. Klein. En ellos interviene la sustitución de un objeto por otro —censura mediante— que permite el alejamiento de fantasías de carácter persecutorio. La sustitución es intrínseca a la simbolización y lleva a desplegar esta capacidad.

Por el contrario, si se produce interferencia de elementos terroríficos, sobrevienen las inhibiciones en el aprendizaje (Klein, 1930).

En el trabajo *Situaciones infantiles de angustia reflejados en una obra de arte y en el impulso creador* (1929), Melanie Klein ejemplifica, junto a los conflictos de un niño, los de una niña.

En el caso del niño recurre a una ópera infantil de Maurice Ravel, *L'énfant et les sortilèges* (1917), sobre libreto de G. Colette, para presentar cómo las dificultades en el manejo de los símbolos inciden en los problemas escolares. Muestra que las vivencias persecutorias y los sentimientos destructivos tornan amenazantes los objetos del mundo de un escolar.

Más adelante, en el mismo trabajo, para referirse la angustia en la niña, analiza una obra literaria, *El espacio vacío*, de Karin Michaelis; allí despliega las inhibiciones para crear de una pintora profundamente deprimida, y la manera en que logra superar su aficción y crear.

Melanie Klein sitúa la creatividad en la interacción de los «impulsos libidinales» y los «destructivos» —asesinos incestuosos— provenientes del complejo de Edipo.

Enfatiza que los sentimientos de culpa, pérdida y tristeza llevan a la reparación, a restaurar el objeto, a recrearlo y devolverle la vida.

LOS ORIGINALES DESCUBRIMIENTOS DE DONALD W. WINNICOTT

**El árbol**

La madre está
 Llorando
 Llorando
 Así la conocí
 Una vez extendido en sus rodillas
 Como ahora sobre el árbol muerto
 Aprendí a hacerla sonreír
 a detener sus lágrimas
 a deshacer su culpa
 a curar su muerte interior.
 Darle vida era mi vida.

Donald Winnicott (poema sobre su madre escrito a los sesenta y siete años)

En las nociones de Winnicott, la creatividad tiene un lugar central. Desde el comienzo de la vida se enlaza con la construcción de la estructuración psíquica.

Ambas se originan en la sutil dinámica de la interrelación madre-bebé, en la que coloca su concepto de «ilusión», punto de partida de la «creatividad primaria» (Winnicott, 1971: 23).

Este es el momento del «objeto subjetivo», que es provisto por la actitud materna de adaptación e implica el deseo de vida de la madre.

Advendrán entre la madre-bebé el objeto transicional y los fenómenos transicionales. La transicionalidad es instrumento valioso para pensar los procesos de desarrollo y otras modificaciones apreciables en diferentes situaciones clínicas.

La fantasía, el juego infantil, el pensamiento y la cultura nacen en el espacio transicional, un área situada entre «la realidad psíquica interna y la realidad externa» que se desarrolla durante toda la vida.

En cuanto objeto transicional, no importa cuál objeto de la realidad sea, pero sí su función. Permite sostener el proceso de separación de la madre y pasa a ser un objeto simbólico de la unión madre-bebé.

Sufre una evolución, en el comienzo el objeto transicional no es un símbolo, «es una posesión» del niño que hace referencia a otra realidad. Más tarde toma el carácter simbólico, es realidad y es fantasía, «es yo y no yo».

Tiene que ser «hallado» —descubierto por el infans—, ofrecido por la madre. A la vez es «creado» por el infans. Sabido es que la construcción teórica de Winnicott se sustenta en una serie de paradojas que tienen que ser aceptadas.

Las capacidades de pensar y de simbolizar, para Winnicott, son mecanismos a los que arriba el bebé en el proceso de separación de la madre. Es necesario partir de la unidad madre-bebé y que luego se den fallas graduales en la adaptación materna.

La capacidad creadora depende por tanto de la separación de la madre, en la que juega un rol importante la destructividad. Hay que tener en cuenta que Winnicott confiere a la agresividad diferentes sentidos.

Para Winnicott «crear es estar vivo».

La creatividad se corresponde con el desarrollo del verdadero self, involucra la capacidad de la madre de reflejar al niño, que se extiende al ambiente.

«En el desarrollo individual el precursor del espejo es el rostro de la madre»... «el bebé cuando mira al rostro de la madre, se ve a sí mismo», pero si la madre refleja «su propio estado de ánimo», intrusión materna, «sucede algo en su capacidad creadora, empieza a atrofiarse», los niños «buscan en derredor que el ambiente les devuelva algo de sí» (Winnicott, 1967: 147, 149).

En el mismo trabajo, *Papel de espejo de la madre y la familia en el desarrollo del niño*, alude a la obra del pintor Francis Bacon (1909-1992), que pintaba caras deformadas: «le gusta tener un espejo sobre sus cuadros porque cuando la gente los mira no ve solo un cuadro, incluso, puede llegar a verse a sí misma» (Winnicott, 1967: 154).

Para finalizar, puede sostenerse que el objetivo de la creación en el analista es transformar aquello que trae el paciente. Romper la repetición y llevarlo a más libertad con respecto a los límites que le imponen los conflictos encerrados en los síntomas. Así como a ampliar la capacidad creativa del analizando acrecentando sus posibilidades en el pensamiento y en la acción. ♦

RESUMEN

En este trabajo se intenta reflexionar acerca de la confluencia del arte y el psicoanálisis, sobre los mecanismos que encierran los procesos de creatividad, su valor en la subjetividad y la importancia de la creatividad, de la cultura en la labor del psicoanalista.

Se realiza un recorrido por ideas y referencias a expresiones artísticas de Sigmund Freud, Melanie Klein y Donald W. Winnicott.

Descriptor: CREATIVIDAD / SUBLIMACIÓN / SUEÑO / DELIRIO / SIMBOLIZACIÓN /
TRANSFERENCIA / NARCISISMO /

Autores-tema: Freud, Sigmund / Klein, Melanie / Winnicott, Donald

Obras-tema: Gradiva; Jensen, Wilhelm Manuscrito J. Cartas a Wilhelm Fliess;
Freud, Sigmund

ABSTRACT

This paper attempts to reflect on the confluence of art and psychoanalysis, on the mechanisms that hold the processes of creativity, its value on subjectivity and the importance of culture in the work of the psychoanalyst.

A journey is made in reference to ideas and artistic productions of Sigmund Freud, Melanie Klein and Donald W. Winnicott.

Keywords: CREATIVITY / SUBLIMATION / DREAM / DELIRIA / SIMBOLIZATION /
TRANSFERENCE / NARCISSISM /

Authors-subject: Freud, Sigmund / Klein, Melanie / Winnicott, Donald

Works-subject: Gradiva; Jensen, Wilhelm Draft J. The Complete Letters of S. Freud to
Wilhelm Fliess; Freud, Sigmund

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baranger, W. (1961-1962). El muerto vivo: estructura de los objetos en el duelo y los estados depresivos. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 4. APU.
- Freud, S. (1887-1904). *Cartas a Wilhelm Fliess*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.
- (1900-1901). *La interpretación de los sueños*. O. C. Tomos IV y V. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- (1907). *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*. O. C. Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- (1908). *El creador literario y el fantaseo*. O. C. Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- (1914). *Introducción al narcisismo*. O. C. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- (1915). *Duelo y melancolía*. O. C. Tomo X. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- (1917). *Un recuerdo de infancia en «Poesía y verdad»*. O. C. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- (1919). *Lo ominoso*. O. C. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- (1921). *Psicología de las masas y análisis del yo*. O. C. Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1982.
- (1923). *El yo y el ello*. O. C. Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- (1927). *Alocución en la casa de Goethe*, en Fráncfort. O. C. Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- (1929). *El malestar en la cultura*. O. C. Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- Klein, M. (1929). *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador*. O. C. Tomo I. Buenos Aires: Paidós.
- (1930). *La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo*. O. C. Tomo I. Buenos Aires: Paidós, 1930.
- (1937). *Amor, culpa y reparación*. O. C. Tomo I. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D. (1967). *Papel de espejo de la madre y la familia en el desarrollo del niño*. Buenos Aires: Gedisa.
- (1971). *Realidad y juego*. Buenos Aires: Gedisa.
- (1971). *La creatividad y sus orígenes*. Buenos Aires: Gedisa.
- (1971). *La ubicación de la experiencia cultural*. Buenos Aires: Gedisa.
- (1971). *Objetos transicionales y fenómenos transicionales*. Buenos Aires: Gedisa.