

La importancia del “estilo” con respecto a determinados aspectos de la defensa y de la función sintética del yo

Victor H. Rosen *

“El estilo es el hombre mismo.”

Buffon

Aunque la literatura sobre historia del arte, la crítica y la estética tratan extensamente sobre *el problema del estilo en sus* muchas formas y contextos, el psicoanálisis está todavía por ocuparse de una “psicología del estilo”. (13) 2

El presente estudio no pretende llenar el hueco de la comprensión del estilo o tratar el problema multidisciplinario y enigmático del estilo artístico, excepto en lo que se refiere a aquellos aspectos que pueden ser de importancia para el tema tratado. Éste es más bien un intento preliminar para definir el problema general del estilo, su exploración como *uno de los* elementos de la personalidad, objeto de estudio psicoanalítico, y para sugerir algunas áreas en las cuales el psicoanálisis puede hacer una contribución al tema y rendir algún beneficio, tanto práctico como teórico, al ser realizado.

Se intentará mostrar que el “estilo” puede ser definido como una síntesis progresiva de forma y contenido de una manera individualmente típica y de acuerdo con el sentido individual de “apropiado”. ** El estilo se concibe como la expresión de la función organizadora del yo 3 que puede desplegarse en este proceso en una forma inusualmente accesible. Cada estilo individual tiene una

* Dirección: 262 Central Pk. West; Nueva York, N. Y. 10024

** Apropiado [adecuado] + poseído [propio, de uno]: **A.propiado.** (N. del T.)

“invariante” que puede estar en gran medida determinada por usos característicos de la ambigüedad. También se va a discutir la posibilidad de que el estudio del estilo pueda ayudar en la elucidación de algunos problemas técnicos del análisis de ciertas resistencias que permanecen oscuras. El modo por el cual tal estudio puede ser útil para entender ciertos “aspectos” en gran parte no sistematizados que se utilizan en diagnósticos de estados borderline también se sugiere en el presente estudio. Esto no significa ningún intento de formular conceptos nuevos sino simplemente un modo de presentar algunos fenómenos clínicos bien conocidos ofrecidos desde un punto de vista diferente.

Si bien “estilo” no es una palabra primordial en la lengua inglesa, participa por lo menos de las propiedades antitéticas que Freud (7) adscribe a tales palabras en las lenguas raíces. Deriva de *estilus*, punzón con una punta afilada para cortar en la cera y otra roma para borrar; su función de opuestos, como también su origen en el área de la escritura y de la expresión lingüística, se hacen así evidentes. Veamos la definición compuesta, que da el diccionario, de estilo como “el modo de expresar el pensamiento en lenguaje, oral o escrito, especialmente el lenguaje exhibido por el espíritu y las facultades del escritor”. Sólo secundariamente es definido como “el característico modo de presentación, construcción o ejecución en cualquier arte, trabajo, o uso”. Aquellos aspectos de la palabra que se refieren al individuo como ser único, son resumidos como “aquella cualidad que da expresión distintiva por excelencia” especialmente en el sentido de “apropiado” y de elección de las relaciones entre el material o tema del sujeto, el medio y la forma, que se individualizan por las características temperamentales del creador. Pero estilo particularmente en su uso, hecho verbo, tiene una connotación directamente opuesta. Aquí se refiere a titular, connotar, nominar, denominar o caracterizar. Este aspecto de la palabra se fusiona con la noción de *estilizado*, donde “conforme a un estilo” quiere decir imitar, convencionalizar o reducir a un estereotipo, erradicando aquellos aspectos que se desvían de la forma o del tema del sujeto y que pudieran diferenciar lo específico de lo genérico.

Los dos sentidos de estilo se fusionan en ciertas actividades del hombre, un estilo de escritura, por ejemplo, es específico para cada individuo y *sin* embargo utiliza los caracteres estilizados del alfabeto como su medio de

expresión. Es a través de tales actividades personales que el estilo en su forma más conspicua puede ser observado. Es en este sentido, y. gr., el uso individual de las formas convencionales para expresar los propios pensamientos o sentimientos a un receptor que participa para completar el mensaje, que el término es utilizado en el presente estudio.

Desde Platón, la teoría del arte ha incluido varias doctrinas que implican una correspondencia entre algunos aspectos de la personalidad del artista y la naturaleza de su obra. Aun una pequeña muestra de la vasta literatura sobre el tema estaría mucho más allá de las miras del presente estudio. 4

Las mentes literarias parecen haber estado particularmente interesadas en este problema. El período romántico de la teoría y crítica del arte, ha estado particularmente intrigado por la tesis de que “el estilo es el hombre”, pero ha buscado generalmente identificar el estilo exclusivamente con la forma, o en otras ocasiones únicamente con el contenido. Las ecuaciones sobresimplificadas que surgieron de esta separación de los componentes en sus partes convirtió a la tesis en ofensiva para sus críticos. De ahí que una disertación bastante ingenua leída en la Academia Real Irlandesa en 1793 por el reverendo Robert Burrowes llevara como título ornamental *Del estilo en la escritura con respecto a los pensamientos como también a las palabras, indicando las características peculiares de la disposición del escritor, sus hábitos y los poderes de la mente.* (1)

Samuel Johnson señala el rechazo que produce en un hombre de letras la cándida equiparación de la vida manifiesta de un autor con sus obras. Esta práctica le recordaba haber oído a Una señora que consideraba que ella podía deducir de la obra poética de determinado autor tres aspectos de su carácter, a considerar: que era un gran amante, un gran nadador y rigurosamente abstemio. Johnson consideró la observación fuera de lugar. Él podía establecer, confiando en sus conocimientos, que tal hombre “no sabía nada del amor fuera del sexo, que jamás había tocado el agua fría, y que se permitía todos los lujos que estuvieran a su alcance”. (1)

En la literatura psicoanalítica, la sugerencia de que el estilo puede ser mejor estudiado “in- virtiendo la separación de lo único de lo convencional” fue ya hecha por Kris. (1i) Dice: “En lugar de aceptar la división entre forma y conte-

nido mantenida en muchas áreas de la historia y la crítica del arte, la orientación psicoanalítica sugiere el valor de establecer su interrelación”. Refiriéndose al estudio de Freud sobre Leonardo da Vinci dice, por ejemplo: “Él [Freud] había sido capaz de entrar profundamente en los secretos de un hombre de genio. Las determinantes del interés científico de Leonardo, sus obsesivos y frecuentemente frustradores hábitos de trabajo podían ser plausiblemente rastreados hacia aspectos impresos en su infancia. El niño criado por dos madres, la madre campesina y la esposa de su padre en cuya casa creció, fue el estímulo para unir, prácticamente por primera vez en la pintura italiana a la Virgen, a Santa Ana y al Niño Jesús. La unidad de los tres fue establecida no sólo por el gesto, sino que parecen emerger UFO desde el otro, ya que están inscritos en una configuración piramidal. Con recursos similares, Leonardo creó en varias de sus pinturas composiciones que ejercían considerable influencia en el desarrollo del arte de su tiempo. El fenómeno investigado ha sido logrando por la aproximación desde dos lados la biografía del artista y la solución del problema artístico: uno puede demostrar así la interrelación de un incentivo de la vida individual con las exigencias de un problema artístico, determinadas en el caso de Leonardo por el desarrollo de la pintura italiana.”

La fusión de tales aspectos opuestos como consecuencia sintética del yo ha sido también analizada por Nunberg (19), Hartmann (11) y, como parte del concepto del “principio de función múltiple” de Waelder, (28) Hartmann describe la creación artística como “el prototipo de relación sintética”. (11) La literatura psicoanalítica, sin embargo, es singularmente pobre en cuanto a una definición unificadora de la función de organización, su génesis, su desarrollo y los efectos de los trastornos en su actividad. No siempre se hace una distinción clara entre las fuerzas de desarrollo y de maduración por una parte, que promueven la organización del aparato yoico hacia nuevas estructuras y sistemas sobre una base más o menos estable, y aquellos procesos activos del yo en cualquiera de las etapas de su desarrollo que dan lugar a combinaciones y recombinaciones de varios elementos psíquicos en nuevas imágenes ideas o afectos para propósitos más o menos temporarios. Ni tampoco, en este último sentido del término diferenciamos lo singular, o las manifestaciones episódicas de la función organizadora, como los fenómenos de inspiración., de las más

estables y continuas manifestaciones repetitivas tales como, por ejemplo, el estilo del pensar. Uno de tales hechos mentales episódicos es la fantasía. “La fantasía —no sólo en el sentido del talento para realizar nuevas combinaciones, sino también en el sentido del pensamiento simbólico pictórico— puede ser beneficiosa aun en el pensamiento científico [. . .] la fantasía puede [también] cumplir una función sintética conectando provisoriamente nuestras necesidades y deseos con las posibles maneras de lograr que se realicen” (Hartmann). Los sueños, la memoria, la actividad para resolver problemas, y muchas experiencias afectivas complejas son también hechos psíquicos en los cuales varios elementos son selectivamente elegidos y combinados de acuerdo con la propensión personal única. La *función* de diferenciación y de síntesis es por lo tanto ubicua en todos ellos. Tales fenómenos mentales son sin embargo muchas veces transitorios y frecuentemente no reproducibles. Se encuentran en estado de nebulosa de mayor organización molar. Aunque el proceso analítico está en gran medida vinculado a hechos mentales de tal carácter transitorio, requiere una preparación y un estado de alerta en que se pueda observar el Proceso organizador en acción a través de ellos. Más frecuentemente se hace necesario reducir tales contenidos mentales retrospectivamente a sus componentes originales. El estilo, aunque puede manifestarse tanto en los fenómenos transitorios como en los continuos, es por definición uno de los más constantes aspectos de la actividad expresiva individual. La función organizadora puede ser controlada a través de controles temporarios de sus variaciones y evoluciones. Es más desde que la voluntad y los estímulos externos están menos implicados en el estilo de expresión que la forma o la temática, éste (el estilo) está más sujeto a traicionar los hechos inconscientes o autónomos de la función sintética que otros aspectos de la comunicación individual. El énfasis en la función organizadora no debería sugerir ninguna noción de exclusividad en la acción. La participación de un auditor en el producto final como un factor esencial del proceso será discutida a continuación.

Implícita en la presente definición del estilo está la característica de la invariabilidad. (22) Consiste en un aspecto peculiarmente reconocible o identificable para un estilo determinado, el cual por otra parte es tan difícil de captar. Es el rasgo que permanece como una parte constante de la actividad o

sus manifestaciones a través de la serie de transformaciones que podrían por otro lado afectar la continuidad ya sea de la forma o de la temática. Aun cuando los estilos sufren desarrollos evolutivos o involutivos, el aspecto invariable persiste de manera que la individualidad con su marca de origen persiste. La detección de falsificaciones o imitaciones en las obras de arte, por ejemplo, depende en gran medida del grado en que se puede confiar en este fenómeno. Las discontinuidades y desintegraciones del estilo se tipifican por la abrupta desaparición del rasgo invariable aunque aparentes similitudes de forma y contenido pueden persistir en la actividad subsiguiente. Kris y Pappenheim (13) estudiaron por ejemplo la producción de un artista esquizofrénico que había realizado diseños arquitectónicos y escultóricos. Durante la psicosis del paciente sus dibujos seguían sugiriendo el talento del individuo, y el contenido persistía en gran parte arquitectural pero con un alto contenido de sentido personal. El paciente se refería a ellos como “dibujos escritos” en contraste con sus trabajos anteriores. Su interés estaba puramente dirigido hacia el contenido. Uno obtiene la impresión de la reproducción de estos *Sketches* de que él retuvo una continuidad temática con respecto a su estado prepsicótico en sus figuras, esculturas, etcétera, pero que el retraimiento regresivo había producido un cambio completo en la manera de sintetizar los aspectos formales con su capacidad artística, y que consecuentemente se había producido una discontinuidad en su estilo.

El desarrollo de un sistema de notación 5 es uno de los problemas para confrontar un estudio sobre la invariabilidad del estilo individual. Hasta que tal sistema no sea accesible dentro del marco del discurso psicológico ya a ser difícil saber si este rasgo puede ser descrito en términos de una caracterología corriente o si la actividad expresiva del estilo revela aspectos fundamentales de la personalidad humana en el modo postulado, por ejemplo, por los estudiosos de la grafología. Tampoco va a ser posible determinar si las actividades expresivas del individuo en todos los medios tienen un estilo que sea consecuente a través de toda la actividad o únicamente para cada una de ellas. Muchos problemas interesantes esperan a la investigación psicoanalítica en esta área, en la cual la guía y la ayuda debieran ser buscadas en las ciencias humanas, en la psicología clínica, y en otras disciplinas auxiliares.

En el propio proceso analítico los fenómenos “estilísticos” se observan con más frecuencia en las variaciones individuales del lenguaje, la expresión

mímica, los modales, el vestir, y menos frecuentemente en la escritura. En ocasiones relativamente más raras productos artísticos del paciente pueden ser observados como parte de su actividad creativa. Desgraciadamente la dirección en la cual los intereses del analista se ven dirigidos el foco de su atención, lo inadecuado de los métodos de notación, obstruyen la comunicación adecuada de observaciones analíticas e investigaciones en estos campos. Más importantes sin embargo que la relativa negligencia con respecto al estilo como objeto de estudio en el paciente individual, son algunas de las exigencias de la técnica psicoanalítica en sí misma. El analista oye a su paciente en la esperanza última de ser capaz de comprender aquellos aspectos de los contenidos mentales inconscientes del paciente que producen los síntomas. Con este propósito, él alternativamente observa el contenido de las asociaciones del paciente o la forma en las cuales éstas son comunicadas. En este último caso la forma generalmente es tratada como un modo de comunicar el contenido, ya sea en el aspecto de la defensa o como expresión directa de la necesidad o el deseo. 6

Si el estilo es el producto de la fusión *sintética* de contenido y forma de acuerdo con el sentido orientador de lo “apropiado” sería de esperar entonces que desapareciera en el reduccionismo del laboratorio de análisis, por lo menos como un objeto a escudriñar para el investigador.

El término propiedad o *apropiado* en la definición previa del estilo requiere cierta elaboración. Esta característica parece ser más importante con respecto al problema del estilo artístico. En la presente discusión se asume sin embargo que todos los individuos, consciente o inconscientemente, escogen ciertos métodos para expresar el material subjetivo de su vida mental, y que éstos son más o menos “apropiados” dentro de un margen mayor o menor de variación de un ideal del que es corrientemente permitido por la crítica artística o los juicios estrictamente estéticos. *Apropiado* o propiedad tiene diferentes connotaciones en relación con esto. La “ecuación” de un medio formal determinado para un hecho particular subjetivo está en gran medida determinada por la adaptabilidad o “trucos de refracción” (20) del medio hacia el cual los deseos individuales se expresan, Es así que el lenguaje prosaico y los diagramas gráficos pueden ser muy adecuados para la expresión de ideas relativas por ejemplo a la construcción de una máquina; la pintura y el lienzo pueden servir

para la imagen visual, etcétera. La expresión artística cenestésica tal como una “balada danzada” puede llegar más allá de los límites de los estándares corrientes de “adecuación” sin ser “inapropiada”. Los estándares de adecuación están en gran medida determinados externamente en este sentido por las propiedades del medio. Lo “apropiado”, sin embargo, tiene sobretonos afectivos. Tiene que ver con el control de los aspectos formales de la expresión de modo que éstos permanezcan dentro de los confines de la comunicabilidad y conserven su relevancia con respecto a un contexto situacional total. Esto se refiere a un fenómeno internamente condicionado que se halla compuesto por muchas determinantes, dentro de las cuales las primeras relaciones objetales y las influencias culturales posteriores juegan papeles importantes. 7

En el caso del artista, el “contexto situacional” o la “realidad” en la cual él crea un estilo existe, de acuerdo con Kris. (13) “en el restringido sentido de la necesidad inmediata y del medio material [y en] el sentido extenso de la estructura del problema que existe mientras el artista está creando. Las circunstancias históricas en el desarrollo del arte mismo, que limitan parte de su trabajo, determinan de una manera o de otra sus modos de expresión y así constituyen el material con el cual él lucha en su creación.” De un modo similar pero de una forma menos auto-consciente un hombre ordinario también lucha con necesidades inmediatas, las exigencias del medio material y sus propias circunstancias históricas. Dentro de este contexto sus limitados actos personales de autoexpresión pueden ser vistos como más o menos estilísticamente “apropiados”, aunque lo que intenten sea la comunicación mundana interpersonal desprovista de consideraciones estéticas. Estos modos característicos de combinar forma y contenido con grados variables de “propiedad” son la firma del estilo del hombre corriente, de una manera similar a como ocurre en el artista.

Así el sentido de lo “apropiado” implica un proceso de selección y combinación, un proceso en el cual la función sintética del yo está decisivamente implicada. Debe ser reenfatizada la considerable confusión como también la sobre-simplificación que puede resultar del establecer demasiado rápidamente una ecuación entre el estilo individual en las actividades ordinarias con el estilo creativo en las artes. En las últimas uno debe no sólo asumir una mayor intensidad de grado de conciencia y de maestría en cuanto a las consideraciones estilísticas sino también un mayor número de determinantes

que tienen variables grados de influencia sobre ella y que deben ser tomadas en consideración para la comprensión del producto total terminado. ~ Aunque es la intención de la presente discusión el mantener una distinción entre el estilo artístico y el estilo de las actividades corrientes de un individuo, parece posible utilizar los resultados de la creación artística para ilustrar ejemplos de algunos de los problemas del estilo que tienen una explicación más general. Selma Fraiberg (6) da un ejemplo excelente de la selección de forma como vehículo óptimo para el contenido en su trabajo *Kafka y el sueño*. El efecto logrado por la separación que ella hace de los elementos de su estilo ilustra la pérdida de la cualidad invariante cuando el producto sintético es reducido a sus partes de modo que no queda más el sentido de cosa única.

Aparentemente era un propósito consciente en Franz Kafka el de utilizar sus sueños nocturnos para la creación literaria. Conservaba extensos registros de sus sueños en libros de anotaciones, y es fácil rastrear el origen de muchos de sus trabajos como tomados directamente de estos registros. Al discutir el estilo de Kafka, Fraiberg hace notar que hay significativos problemas en convertir los aspectos misteriosos del mundo de los sueños y su contenido imaginativo en una forma literaria. "Kafka", dice ella, "no se tomó mayor trabajo con los problemas mecánicos de introducirse en el mundo de los sueños, Encontró una solución fácil al problema de la barrera presentada por el lenguaje. Simplemente pasó por encima de ella [...]; desde que lo misterioso no es una cualidad del sueño en sí mismo sino que deriva de una imposibilidad de la facultad del yo, aquélla de la prueba de realidad. Una narrativa que intenta simular la experiencia de los sueños o evocar lo «misterioso del sueño» debe dejar de lado la crítica y la facultad de juicio del yo a través de una forma en la prosa que aparentemente mantiene la lógica y la coherencia al mismo tiempo que afirma el delirio. La prosa ideal para ser tratada de este modo es el discurso corriente de todos los días, una narración fáctica en simples cláusulas declarativas. La narración de sucesos y visiones del mundo de la noche en la prosa corrientemente usada en la vida diaria produce exactamente ese sentido de disolver la razón que hace a la realidad un sueño y al sueño una realidad, la esencia de la calidad de lo misterioso [...]. ¿Puede el mismo efecto [se pregunta ella], ser obtenido a través de un experimento del lenguaje mismo? Abandonando los patrones del discurso corriente de todos los días, el escritor

puede introducir frases y ritmos que recuerdan la fluidez y la emergencia del pensamiento del proceso primario. El sueño puede ser tomado como modelo para la invención y las licencias lingüísticas.” Fraiberg cree que tales experiencias raramente han producido resultados importantes. Puede ser que ella no tenga en cuenta los casos opuestos en los cuales la trivialidad de todos los días puede convertirse en material subjetivo y ser comunicado como “experimentos sobre el lenguaje en sí mismo como, por ejemplo, en el caso de Joyce; pero éste es un tema para ser resuelto por los expertos en crítica literaria. En cualquier caso, aunque Fraiberg da una descripción analítica muy fina de su técnica literaria, el estilo inconfundible de Franz Kafka no puede ser comprendido por el uso del discurso narrativo en forma de “cláusulas declarativas simples”. Tal determinante construir, difícilmente lo distinguiría de otra gran cantidad de escritores que están limitados por otras consideraciones a tal medio de expresión. Tampoco puede uno imaginar que el *racconto* de un sueño en testimonios declaratorios simples sea necesariamente misterioso o productivo de un fuerte sentido de individualidad en el narrador. Algo en la fusión de ambos, como lo logrado por Kafka y ningún otro escritor, debe ser el hecho buscado en el “estilo” de su obra.

Uno se siente perturbado en un sentido opuesto por el intento de George Meredith (18) de describir el estilo de Thomas Carlyle Meredith no hace nada por reducir el estilo de Carlyle a sus elementos. El intento es global y está caracterizado por la libre utilización de imágenes subjetivas metafóricas para lograr su propósito. Dice: “Carlyle tenía un estilo que se asemejaba ya sea a la arquitectura primitiva o a la absoluta dilapidación, de tan suelto y rústico que parecía; un estilo tipo viento en el huerto que tumba aquí y allá apreciable cantidad de fruta de un golpe brusco; cláusulas sin comienzo corriendo abruptamente hacia el final, como olas contra Una pared en el mar, palabras aprendidas en el diccionario ayudando al *slang* de la calle, acentos que caen en ellas por azar, como rayos de nubes que se desplazan; todas las páginas como en una brisa, todo el libro produciendo una especie de agitación eléctrica en la mente y en las coyunturas”. Aquí, en toda su poesía, hay un sobreénfasis en otro hecho de la síntesis a la que se alude por la definición formal del estilo cuando asegura que el estilo es la cualidad que da excelencia distintiva al producto. Desde que “distinción excelente” es un juicio de valor estético debe

referirse a la respuesta subjetiva del observador, al estímulo que emerge del estilista. Éste puede ser un hecho que forme un puente entre el problema del estilo artístico y el estilo *en* el sentido corriente. Así, puede sugerirse que la respuesta del observador tan claramente implicada en la descripción del estilo de Carlyle que hace Meredith, está también fusionada con el producto sintético para dar sus características distintivas, de la misma manera que una mancha de Rorschach puede decirse que deriva su sentido de la percepción del paciente. En este sentido uno podría anticipar que el artista y el crítico de arte constituyen una unidad inseparable, cuyas funciones son recíprocas e interdependientes más que antagónicas. Kris (13) hace intervenir esto en su discusión sobre la ambigüedad estética, cuando describe la respuesta estética de la audiencia proyectada en una obra de arte como un hecho esencial del producto y que se fusiona con él y es re proyectado como uno de sus componentes esenciales. Ver también Gombrieh (9)

La indisolubilidad de forma y contenido en la formación del estilo es ilustrada por Strunk (26) en un tratado elemental para estudiantes de literatura inglesa. Cita el profundo afecto sobre el estilo de un pequeño cambio en una secuencia de palabras. Haciendo la siguiente cita de Thomas Wolfe: “Rápidas son las bocas de la tierra y rápidos los dientes que se alimentaban de este amor”, propone este cambio en el orden de las palabras: “Las bocas de la tierra son rápidas y los dientes que se alimentan de este amor son rápidos también”. “Lo que era poético y sensual” dice, “se ha convertido ahora en prosaico y rígido; en vez del secreto y la belleza del sonido nos ha quedado el simple ruido de la masticación.” El cambio, sin embargo, no es meramente en la forma con la consiguiente alteración en el estilo, un cambio insidioso también se manifiesta en el contenido. El traslado del énfasis para el lector de “amor” a “masticar”, resultado de una disminución de la ambigüedad del concepto, no menos que del cambio en el orden de las palabras, es responsable de la trasmutación de poesía en prosa macabra.

Puede decirse que si todo estilo no es necesariamente ‘artístico’, entonces todas las respuestas al estilo no necesariamente tienen de ser estéticas. Pero alguna respuesta puede ser asumida aunque sea un mero reconocimiento de su individualidad es posible que, como en la proyectada síntesis de la respuesta artística, este acto de observación en el reconocimiento es también

un hecho esencial en el estilo no artístico: la colaboración entre el productor y el observador. Así, a la sugerencia original de que el estilo personal es el producto de los contenidos mentales individuales amalgamados con las convenciones formales de cierto medio debe agregarse el elemento de respuesta colaboradora con sentido de otro individuo. ¿Cómo están estos tres elementos relacionados en términos de la dirección de la energía libidinal o de las relaciones objetales? Los hechos psíquicos, que constituyen el contenido del estilo, requieren una investidura narcisista del *self* en términos de autoconciencia y autoobservación. Es necesaria poca estructuración formal de estos hechos si el propósito es meramente tornar elementos de la corriente psíquica tal como ocurre. Las convenciones formales de los medios expresivos (verbigracia: el lenguaje inglés o la escala cromática) están social e históricamente determinados. Tienen una dirección objeto], y hacen posible traducir las imágenes y el lenguaje “interior” de autoconciencia a una forma en la cual puedan ser comunicados a otros. Estas convenciones formales también representan particularmente en los recuerdos, un contacto con el pasado (y con el futuro) de la raza y por lo tanto un puente que da continuidad a la experiencia humana. Walter Pater en su *Ensayo sobre el estilo* (20) describe ambos límites y el reto que los impone: “Porque el material en el cual [el escritor] trabaja no es más su propia creación que el mármol que utiliza el escultor. Producto de un miríada de mentes variadas y de contenidos de diferentes lenguas, condensación de asociaciones pequeñas y oscuras, una lengua tiene sus propias y abundantes leyes recónditas, de la cual el aprendizaje en la escuela constituye el habitual y resumido reconocimiento. Un escritor compenetrado de su materia es ante todo alguien ansioso de expresar. Puede pensar en estas leyes, estas limitaciones de vocabulario, estructura y otras, como una restricción, pero si es un artista de verdad va a encontrar en ellas una oportunidad. La puntillosa observancia de las propiedades de su medio se va a difundir a través de lo que escriba como un aire general de sensibilidad y de uso refinado. Va a sentirse obligado no sólo por las leyes sino también por las afinidades y evitaciones, las meras preferencias de su lenguaje que a través de las asociaciones de la historia literaria tienen parte en su naturaleza, prescribiendo la extracción de muchos neologismos, muchas licencias y muchas frases gitanas [...] .”

Así la traducción del contenido puramente personal en una forma convencional impone un reto y una oportunidad, pero también una penalidad. La completa extensión de la idea individual es de alguna manera construida y estructurada por el mero hecho de tener que ser articulada; mientras el medio formal para adecuar la idea también debe sufrir cierto grado de distorsión de modo que ya no forma más con absoluto rigor el original ideal abstracto. La síntesis y mutuas adecuaciones de forma y contenido en un estilo por lo tanto requieren el simultáneo contacto con el self, el mundo interno de los sucesos psíquicos y los objetos del mundo externo de la sociedad humana. Este simultáneo contacto entre el mundo interno y el externo debe dar también sentido apropiado al lugar de uno en el otro. Otra consideración en la selección apropiada de la forma para el contenido está determinada por las necesidades del objeto de ser comunicado. Así como la ambigüedad más allá de determinados límites perturba la recepción del sentido ofreciendo demasiada cantidad de posibles interpretaciones, así también un mensaje excesivamente explícito limita la participación del receptor en el proceso a un mero registro y lo excluye del acto creativo y del completar el sentido por resolución de la ambigüedad. Éste es el rasgo que se refleja en lo “apropiado” de la forma al contenido, considerado por los esteticistas como la esencia de la distinción estilística, y en el presente contexto como un aspecto integral de la función sintética del yo.

Esto sugeriría que una desintegración o un fracaso en la integración de un estilo en las actividades expresivas ordinarias puede ser una medida del trastorno de la función sintética y un indicador de un trastorno del yo. De lo antedicho uno podría esperar que tales déficit estilísticos se hicieran evidentes en una o varias direcciones. Por ejemplo, lo que se expresa puede ser tan personalizado que sobrepase más o menos los aspectos formales de los medios de expresión. En tal caso lo que se produce puede ser amorfo y sin comunicabilidad social. Más que de estilo uno habla en tales casos extremos de excentricidad o manierismo. Extravagantes ejemplos tales como los neologismos hebefrénicos y las muecas faciales y posturas bizarras de los catatónicos forman un continuo con las más sutiles producciones personalizadas de individuos borderline, que meramente pasan por encima de las barreras y límites del margen permisible de desviación en las convenciones

formales. O, la investidura en las restricciones convencionales y estrecheces puede desarrollarse hasta tal extremo que lo que es expresado pierde la característica que permite distinguir su origen individual. El clisé es un ejemplo de esto. Stein (24) ha descrito su utilización defensiva en el proceso analítico. Él sugiere que el individuo que habitualmente habla en clisés tiene un trastorno de la función del yo: "Tal actividad" dice Stein, 'es una indicación de trastornos en las relaciones objetales, aislamiento y hostilidad, como también el uso de las palabras como magia más que como información."

En otros casos donde las características formales de expresión sobrepasan lo personal nos sentimos frente a la rigidez, el aburrimiento y la trivialidad. Finalmente, es posible distinguir un deterioro en el estilo en el cual tanto los elementos formales y los contenidos personales parecen estar conservados, pero inapropiadamente combinados. 9

En lo que tiene que ver con la evaluación de varios tipos de fenómenos borderline, Stone (25) ha sugerido la importancia de datos sobre el estilo. Dice: "Necesitamos [...] observaciones detalladas de los procesos del pensamiento del paciente y de la expresión lingüística, y una oportunidad para observar sus reacciones posturales, voz y mímica. Seguramente en estas modalidades el paciente puede revelar al observador sensible fragmentos psicóticos desde un punto de vista descriptivo."

No es raro que las oscuras o incomprensibles resistencias a un análisis sean más fácilmente abordables por la atención al estilo de la comunicación del paciente que por un intento de analizar las defensas que pueden aparecer en él. Tales aproximaciones globales a la resistencia son recursos bien conocidos y han sido descritos por ejemplo como "la armadura caracterial" por W. Reich (21) y "mitos personales" por E. Kris. (14) Estos elementos, de orden técnico, son sin embargo en gran parte intuitivos y no están sistematizados. Considero desde el punto de vista de las "defensas estilísticas" que estos fenómenos pueden ser categorizados bajo el título de sobreénfasis en el contenido, sobreénfasis en la forma y material temático inapropiado a la forma.

Sobreénfasis en el contenido

Un joven abogado, por ejemplo, hacía mal uso de las exigencias convencionales del discurso en el proceso analítico, transmitiendo sus ideas en

una forma curiosamente disociada. Hablaba rápidamente y expresaba sus sentimientos en una forma en cierto modo apasionada con respecto a determinados temas. Su tono era de tipo oratorio y más adecuado para los eslóganes que para transmitir información personal. Sobre otros temas pasaba rápidamente utilizando tonos apagados como si fueran breves hechos menores colaterales a su persona y escasamente relevantes con respecto a la corriente fundamental de la trama dramática. El efecto total era el de provocar confusión en el que escucha similar a aquella producida por ciertos inteligentes anfitriones que son capaces con pequeñas distorsiones del lenguaje (una especie de hablar con doble sentido), de hacer surgir dudas en cuanto a los poderes de comprensión del que escucha o dar la impresión de que el que habla está hablando de tonterías. Era un excelente ejemplo de un estilo altamente personalizado, llegando casi a los límites de la excentricidad, prestando muy poca atención a los elementos formales de la sintaxis. Gradualmente se fue haciendo aparente que muchos de los ítemes más significativos estaban generalmente contenidos en las ideas vagas colaterales. Una confrontación con la descripción del efecto total que obtenían sus producciones verbales hizo asociar al paciente con su padre, que había sido una inteligente figura en la maquinaria política local, un voluble y arrebatado orador en una época en que los disidentes que hacían preguntas satíricas o embarazosas al hombre que se hallaba en el podio eran expulsados a la fuerza de la reunión. Una gran parte de la información útil se escondía detrás de esta divisa. Su propósito inmediato era el de desalentar al analista en cuanto a preguntar cosas que pudieran llevar al paciente a hablar de sus fechorías vinculadas con los asuntos financieros.

Sobreénfasis en la forma

Otro paciente, una mujer de mediana edad, habló durante muchas semanas de cosas singularmente triviales y temas insustanciales, tales como la hora en que su marido había salido para la oficina esa mañana, cuándo había vuelto la noche anterior para la cena y de las diferentes citas y reuniones que había tenido con asociados de negocios durante el día. En una ocasión en que recordaba un sueño se hizo aparente que el espaciado temporal de las palabras era lo que para los reporteros significaba la “velocidad de dictado”. Cuando se le sugirió que lo que estaba diciendo era “todo lo que las noticias permiten imprimir” con la “objetividad” de un reportero honesto, ella estuvo de

acuerdo. Cuando fue urgida sin embargo, a editorializar sobre las noticias del día, se descubrió que la paciente había estado interesada en la carrera de reportera en un diario. Su estilo objetivo de reportaje escondía sus sospechas y sus profundas *angustias* referidas a la circunstancia y evidencia de que su marido estaba teniendo un *affaire*; el tema íntimo subjetivo de su temor estaba implícito en él pero completamente oscurecido por el formulismo de su comunicación.

Síntesis inapropiadas

Las comunicaciones sobrepersonalizadas y sobreformalizadas son más fáciles de distinguir que las formas inapropiadas de combinación de forma y contenido, más difíciles de percibir pero no menos significativas como estimaciones clínicas sobre la severidad de distorsión yoica. La técnica psicoanalítica, cuando es aplicada de acuerdo con sus reglas establecidas provee una mayor oportunidad para la emergencia de este tipo de trastorno que otros métodos psicoterapéuticos menos estructurados. Provee, en su contexto, de un *setting* de convenciones formales propias, dentro de las cuales el contenido puede ser sintéticamente asimilado al estilo. Puede ser útil considerar la defensa familiarmente conocida del *acting-in* como un ejemplo de falta de propiedad estilística. Uno de tales pacientes 10 era un hombre con dotes musicales y matemáticas poco comunes. Su queja fundamental] era su timidez e inhabilidad para lograr una cita con tina chica. La palabra “amor” era sumamente embarazosa para él, y puntualmente la evitaba aun en referencias indirectas. Gran parte de la falta de propiedad de su manera de ser, consistía en varias defensas de “*acting-in*”. Una de ellas configuraba un juego disfrazado de adivinanza en el curso del tratamiento. Consistía en la producción de una serie de ideas cuyo objetivo era testar el nivel de comprensión del analista con respecto a determinados temas abstrusos, de acuerdo con las respuestas que éste le diera. Tenía su contrapartida en el esfuerzo del paciente en una época, para usar su talento musical, combinado con el matemático, en la composición de una fuga que expresaba un mensaje de amor dirigido a la muchacha que era compañera de sus estudios de música. Una similar falta de propiedad existía también en parte de su trabajo matemático. El único hermano de este paciente había nacido precisamente en el mismo día y mes que él; era doce años menor que el paciente. Una gran parte del tiempo del paciente que

parecía ser utilizado en investigaciones matemáticas originales, era ocupado sin embargo en la búsqueda de soluciones de problemas que implicaban la ocurrencia de probabilidades y de varias extrañas coincidencias. Una vez, por ejemplo, trabajó durante muchas horas sobre la probabilidad de que entre cincuenta personas que estuvieran en la misma pieza dos tuvieran el mismo cumpleaños. Él no era nada consciente de la relación de tales intereses con su propia biografía o sus afectos, que eran aislados por esta actividad individual. El aislamiento era su defensa favorita. Una curiosa falta de propiedad en modales y expresión también se revelaba en la transferencia, donde exponía una extraña torpeza de comportamiento. Rara vez aceptaba un agradecimiento o podía expresarlo ante un favor. Era descuidado con sus zapatos embarrados y con sus manos sucias manchaba la pared próxima a él junto al diván. Esto estaba en relación con las primeras tempranas relaciones con su madre de quien parecían venirle sus condiciones musicales y matemáticas. Parece haber sido una mujer fría y grave, hacia la cual él se hallaba unido por su talento pero que raramente expresaba afecto físico hacia él. Durante un período de encopresis en la infancia ella manifestó extremo malestar hacia la suciedad y dejó toda la limpieza en manos del esposo, que sentía menos asco de hacerlo. El paciente utilizó un aislamiento masivo para defenderse de los sentimientos de ser rechazado. Esto le hizo difícil mantener en forma simultánea conciencia sobre sí mismo y sobre el medio social circundante. Su *rapport* defectuoso parecía ser la expresión de la identificación con las actitudes conflictivas de su madre hacia sus talentos por una parte y con sus funciones corporales por la otra. Una consecuencia de esto era su imposibilidad de tener una eyaculación seminal estando despierto aunque las poluciones nocturnas eran muy frecuentes. En contraste con la conducta del paciente en la situación analítica estaba el modelo que representaba en el colegio o en la universidad con sus profesores o con sus compañeros de estudio. Se quejaba de que en clase, en situaciones sociales y en sus relaciones académicas se sentía muchas veces “atado de lengua” e incapaz de pensar “parado en los pies” o captar ideas simples cuando otros estaban hablando con él.

La inhabilidad del paciente para lograr realizar tareas sintéticas, estaba de acuerdo con la sugerencia de que la falta de propiedad en el estilo depende del simultáneo contacto con el self y la situación social o contexto. Así, en la situación analítica, que requería esfuerzos introspectivos, junto con su

conducta de dejadez el oyente experimentaba un sentimiento de alienación, tal como cuando alguien le habla a uno en forma coherente pero en una lengua extranjera, mientras que en las situaciones corrientes las formalidades sociales de la educación eran mantenidas pero a expensas de una alienación del paciente de sus propios poderes de comprensión.

Un niño con manifestaciones autísticas y talentos artísticos y musicales 11 se comunicó mucho tiempo con su terapeuta durante su período de latencia a través de dibujos y figuras de animales que vivían en ciudades modelos y que acaparaban toda su fantasía. Solía contestar a las preguntas con sonidos musicales de instrumentos o con ruidos de locomotoras y bocinas de automóviles. La madre de este niño, que posteriormente se psicotizó, no le hablaba durante el primer período de su infancia, y aunque el paciente a la edad de dos años podía tararear tonadas con una entonación perfecta, no empezó a hablar hasta la edad de cuatro. Durante muchos años también se le mantuvo sin contacto con otros niños. No sólo los aspectos formales del lenguaje sino también la expresión mímica, gestual y postural mostraban grandes limitaciones por efectos de la ausencia de estímulos sociales. La temprana promesa de un talento creador musical pareció también haber finalmente naufragado en esta lenta desintegración. La siguiente descripción del paciente corresponde a la época del tratamiento en que tenía 14 años de edad y da una vívida impresión del proceso de comunicación en el cual el estilo nunca se ha desarrollado más allá de la idiosincrasia y el manierismo. El terapeuta nos relata: "Su larga y delgada cara está rígida. Sus movimientos son lentos, sin propósito, y desprovistos de espontaneidad. Parece bastante mayor que su edad, tiene un aire abstracto como si estuviera envuelto en una formidable tarea interior que requiere toda su atención y su energía. A veces responde a mi saludo con un rápido movimiento de cabeza y luego camina rígidamente con algo de una marcha compulsiva a la pieza del consultorio. Allí mira a través de mí con sus ojos aparentemente enfocados en la pared varios metros detrás de mí. Nunca dice la primera palabra y su respuesta a una pregunta mía es generalmente un liso y llano «bien» o «todo bien». A veces dice .por qué., pero esto es dicho sin una entonación de cuestionamiento y sin interés. Da sus contestaciones monosilábicas de un modo imperativo. Si se siente presionado se pone ansioso, inquieto, dando evidencia de un .no me moleste con sus estúpidas preguntas. Cuando se le interroga, Pedro me

contesta que su mente está ocupada con uno de sus varios proyectos o con un fragmento musical. En ocasiones, aunque en forma menos frecuente que en el pasado, él súbitamente y en forma violenta marca el tiempo de acuerdo con el ritmo de su música interna. Hace esto golpeando sus puños cerrados contra el brazo del sillón. En tales momentos su cuerpo se sacude violentamente. A veces acompaña esa actitud con un canto poco agradable y rústico.”

Parece evidente que las primeras relaciones del niño con la madre, donde el énfasis está puesto en una forma de comunicación en la que las necesidades se transmiten a través del sonido, el gesto, la expresión facial y finalmente por el lenguaje, debe de haber sido un importante precursor del estilo en el establecimiento de los medios por los cuales el material subjetivo se adapta a los aspectos formales de la comunicación. En este tipo de relación podemos ver también las posibilidades para ciertas experiencias condicionantes que podrían favorecer una u otra de las deficiencias extremas del estilo.

Por ejemplo, la madre que constantemente se anticipa a las necesidades del niño e insiste sin que él lo haga explícito puede fomentar un mal desarrollo en la precisión de las verbalizaciones formales, mientras que una influencia parental que exige prematuros requerimientos puede actuar sobre el desarrollo en el sentido de promover un formalismo que sumerge totalmente la capacidad de expresión.

Algunos entrevistadores de pacientes parecen tener gran habilidad para detectar la existencia de casos límites “de la psicopatología” en sus aspectos más sutiles. Estas impresiones son generalmente algo que no se puede basar en la historia del paciente o en el proceso del pensamiento pero que debe ser inferido en cambio de pequeños detalles en cuanto a la conducta, a los modos y al “estilo” verbal. Esto sugiere el residuo de “arte” (o mejor dicho crítica “artística”) en la protociencia del diagnóstico psiquiátrico. Se puede sospechar que la misteriosa facilidad con la cual estos examinadores determinan diagnósticos y pronósticos junto con otros factores está basada en la observación o la reacción intuitiva al “estilo” del paciente. La historia del desarrollo de las artes y de las ciencias revela una serie de etapas progresivas desde lo amorfo e indeterminado hacia los esquemas, las categorías y finalmente el

reconocimiento de lo particular. El estudio del individuo está todavía en su etapa esquemática. Es posible que sea necesaria la extensión de una psicología “del yo” a una psicología “del self”, que deba desarrollarse antes de que el estudio del estilo y del individuo puedan llegar a concretarse.¹²

En suma, se ha sugerido que el estilo personal del individuo es el único método para expresar las formas convencionales del medio y poderlas utilizar, de modo que la síntesis del material subjetivo y de la forma permita un grado apropiado de ambigüedad, en la solución del cual ambos, sujeto y objeto, puedan participar. Tres categorías mayores de deterioro estilístico de grado variable pueden ser reconocidas en la comunicación de ciertos individuos. En uno de ellos, los aspectos formales de la expresión sobrepasan los contenidos personales y producen una estereotipia y monotonía características. En el segundo, los contenidos personales se expresan sin tener en cuenta las reglas convencionales del medio formal produciendo caos y confusión. En una tercera variante, el medio inapropiado de expresión es utilizado para transmitir el material subjetivo personal, resultando un sentimiento de alienación para el que escucha, como si el mensaje fuera dirigido a otra persona. Más adelante se postula que la función sintética del yo puede observarse en la formación del estilo, del mismo modo que un trastorno de esta función se hace manifiesto por su desintegración. Observadores sensibles pueden derivar tempranamente indicios en el sentido de reconocer los casos “límites” y otras distorsiones yoi-cas a partir de las excentricidades estilísticas. Se ha dicho muchas veces que el psiquiatra tiene una nomenclatura sana para designar la psicopatología pero sólo un argot primitivo para describir el funcionamiento normal. Puede ser que de la observación y clasificación de las amplias variaciones de los estilos personales normales podamos desarrollar una igualmente rica nosología para una “psicofisiología”. No creo que nadie haya dicho mejor que Walter Pater en su pulida prosa de principios del siglo XIX, que:

“De este modo, acorde con el conocido dicho «El estilo es el hombre», complejo o simple en su individualidad en su pleno sentido de lo que él realmente tiene que decir, en su sentido del mundo, todas las precauciones relativas al estilo procedentes de tantos escrúpulos naturales respecto al medio, únicamente a través del cual puede manifestar ese sentido interior de las cosas, la pureza de ese medio, sus leyes o trucos de refracción: nada debe

ser dejado allí que pudiera dar conducción a alguna cosa, salvo ésa. El estilo en todas sus variantes, reservado u opulento, terso, abundante, musical, estimulante, académico, mientras que cada uno sea realmente característico o expresivo, encuentra así su justificación; el suntuoso buen gusto de Cicerón, siendo tan verdaderamente el hombre mismo y no otro, justificado e inalienablemente asegurado a sí mismo, como pudiera haber sido su retrato por Rafael, en completo esplendor consular sobre su silla de marfil.”

Traducido por José Luis Brum

NOTAS *

1. Presentado a la Sociedad Psicoanalítica de Nueva York el 20.XII.1960 y publicado en Int. J. Psycho. XIII, 1961, 4-5.

(*) Estas Notas corresponden a los numerales sin paréntesis insertos en el texto. Aquéllos que figuran con paréntesis remiten a Bibliografía.

2. Muchas sugerencias para este trabajo han surgido de la participación en el **Proyecto honorario sobre adolescencia** del centro de tratamiento del Instituto Psicoanalítico de Nueva York. Este proyecto fue originalmente organizado por Ernst Kris con la ayuda de una donación de la fundación Arthur Davison Ficke.

Numerosas discusiones con otros colegas que participaron en este trabajo **(17)** han tenido mucho que ver con la urgencia para definir el problema y con

muchas de las ideas contenidas en el presente trabajo. Es de esperar que un más extenso y evolucionado estudio sobre el estilo pueda surgir en el futuro del esfuerzo combinado de aquellos que estuvieron comprometidos en ese proyecto.

3. Hartmann **(11)** utiliza el término para referirse a las funciones sintéticas y diferenciadoras que actúan en concordancia.

4. M. H. Abrams (1) en **El espejo y la lámpara** hace una referencia que revela las vicisitudes de esta controversia a través de los diferentes períodos históricos. Una parte de **El estilo y el hombre** trata el problema del punto de vista de la filosofía de la estética. E. H. Gombrich **(8)** plantea una discusión similar del punto de vista de la percepción en psicología.

5. Ha sido sugerido por un matemático (comunicación personal) que actualmente un “par de invariantes” tendría que ser identificado por un sistema notacional que diferenciara un estilo de otro,

6. Así, si el paciente cambia de lenguaje en el curso de la asociación libre, nosotros podemos preguntarle qué es lo que el cambio de forma lingüística significa para él, de modo de poder elucidar una mayor información en el contexto personal. La respuesta más inmediata del paciente generalmente, es, sin embargo, que el segundo lenguaje es más “apropiado” para expresar la idea que se halla en su mente, estando así al servicio de una consideración estilística, trate lo que trate de decir.

7. La influencia histórico-cultural determina el estilo de las eras, los grupos sociales y las naciones, tanto como el de los individuos. Por vía de la incorporación y la identificación estos estilos pueden simultáneamente determinar la forma y el contenido del estilo individual.

8. Así no sólo factores individuales, histórico-culturales y exigencias especiales como para cada una de las artes, sino además una cualidad mejor descrita, “economía del gasto de energía” debe ser considerada entre las muchas facetas de este problema. En lo que tiene que ver con este último hecho, Schiller ha dicho que un artista puede ser mejor conocido por lo que omite que por lo que incluye.

9. La existencia de dos o más estilos completamente integrados existiendo simultáneamente en una persona, es una cuarta variante que no va a ser discutida en esta presentación. Puede o no tener significación psicopatológica. [Greenacre **(10)** y Kris, en los estudios sobre Baron Corvo **(13)**.] M. Stein en

una comunicación personal me ha dicho de un escritor que tiene dos estilos distintos que corresponden, uno a trabajos publicados con el propio nombre y otro con un seudónimo.

10. Tratado en el Proyecto honorario sobre adolescencia y previamente registrado en otro trabajo **(22a.)**.

11. Este paciente, también parte del **Proyecto...**, fue tratado la primera vez por la señora Cristine Olden y luego por el doctor Bertram Gosliner, con quien me siento en deuda de gratitud por haberme permitido citarlo.

12. Tanto Trilling **(27)** como Wilson **(29)** ven desde el punto de vista de la crítica literaria la “neurosis” como un aspecto trivial del proceso creativo. La “neurosis”, siendo un estado universal del hombre, en cierto sentido cae dentro de la categoría de lo convencional. Por lo tanto, es sólo de la manera especial en que el proceso neurótico es sintetizado en su creación que se hace relevante para el estilo. Estos autores utilizan “self” en oposición a los hechos de la creación artística aunque uno de estos “self” es externalizado de acuerdo con la cultura prevalente. En relación con esto ver también a Greenacre **(10)**.

BIBLIOGRAFIA

1. Abrams, H. M.: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Nueva York; Norton, 1958.
2. Bahía, Akron B.: *El contenido y la defensa en la creación artística* Rev, de Psicoanálisis, 9, 311-334; 1952.
3. Buffon, Georges y Louis Leclerc de.; en: *Œuvres Choiesies s.s Bufión*. Paris; Firmin-Didiot; 1855.
4. Bychowski, Gustav: *From Catharsis lo Work of Art: The Making of an Artist*. En *Psychoanalysis and Culture*: ed. Wilbur and Munsterberger Nueva York; Int. Univ. Press; 1931.
5. Ehrenswieg, Anton: *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*. Nueva York; Julian Press; 1953.
6. Fraiberg, Selma: *Kafka and the Dream*. En: *Art ami Psychoanalysis*. ed. W. Piliips. Nueva York; Stratford Press; 1957.
7. Freud, S. (1910): *The Antithetical Meaning of Primal Words*. S. E., 11.
8. Gombrich, E. H.: *Psycho-Analysis and the History of Art*. *Int. J. Psycho-Anal.* 35, 401-411; 1954.
9. Id.: *Art. and Illusion*. Nueva York; Pantheon Books; 1960.
10. Greenacre, Phillis: *The Relation of the Impostor lo the Artist*. *Psychoanal. Study Child*, 13, 521-540; 1938.
11. Hartmann, Heinz: *Ego Psychology and the Problem of Adaptation*. Nueva York; Int. Univ. Press, 1958.
12. Heider, Fritz: *The Description of the Psychological Environment to the Work of Marcel Proust: Character and Personality*, 9, 295-114; 1941.
13. Kris, Ernst: *Psychoanalytic Explorations in Art*. Nueva York; Int. Univ. Press, 1952.
14. Id.: *The Personal Myth: A Problem in Technique*. *J. Amer. Psychoanal. Assoc.*, 4, 653-681; 1956.
15. Langer, Susanne: *Feeling and Form: A Theory of Art*. Nueva York: Scribner, 1953.

16. Id.: Problema of Art. Nueva York; Scribner, 1957.
17. Loomie, L. S., Rosen, y. H., y Stein, M. H.: Ernst Kris and the Gifted Adolescent Project. Psychoanal. Study Child, 13. 44-57; 1958.
18. Meredith, George: Beauchamp's Career, Boston; Robert, 1888.
19. Nunberg, Herman: The Synthetic function of the Ego: En: Practice and Theory of Psychoanalysis. Nueva York; Nerv. and Ment. Dis. Mono., 1948.
20. Pater. Walter: Appreciations, with an Essay on Style, Nueva York; Macmillan; 1905.
21. Reich, Wilhelm: Character Analysis. Nueva York; Orgone bit. Presa; 1949.
- 22a. Rosen, V. H.: Abstract Thinking and Object Relation. J. Amer. Psychoanal. Assoc., 6, 653-671; 1958.
- 22b. Id.: Imagination in the Analytic Process. S. Amer. Psychoanal. Assoc. 8, 229-251; 1960.
23. Schnier, Jacques: Free Associations and Ego Functions to Creativity: A Study of Content and Form in Art; American Imago, 17, 61-74; 1960.
24. Stein, Martin: The Cliché: A. Phenomenon of Resistance, J. Amer. Psychoanal. Assoc., 6, 263-277; 1958.
25. Stone. L. S.: The Widening Scope of Psychoanalysis. J. Amer. Psychoanal. Assoc.. 2, 567-594; 1954.
26. Strunk, W (Sr.) y White, E. B.: The Elements of Style. Nueva York; Macmillan; 1959.
27. Trilling, Lionel: Art and Neurosis. En: Art and Psychoanalysis, ed. W. Phillips. Nueva York; Stratford Press: 1957.
28. Waelder. Robert: The Principle of Multiple Punction .Psychoanal. Quart., 5, 48-62; 1916.
29. Wilson, Edmund: Philoctetes: The Wound and the Bow in Art and Psychoanalysis. En: Art and Psychoanalysis, ed. Wm. Phillips. Nueva York; Stratford Press; 1957.
30. Wittels, Fritz: A Contribution to a Symposium on Religious Art and Literature. J. Hillside Hosp., 1, 3-6; 1952.