

# La escucha sensorial y estética del analista: desde J. Keats a la clínica in-fantil

Victor Guerra<sup>1</sup>

**Resumen:** En el presente trabajo el autor desarrolla el tema de la escucha analítica tomando como referencia el concepto de capacidad negativa de J. Keats. A partir del estudio de algunas de sus cartas, se dedica al tema de una posible escucha sensorial y estética en la sesión. Para ello además de tomar los aportes de diferentes autores psicoanalíticos, toma referencias literarias y artísticas que posibiliten abrir la escucha a esos registros mas *primarios* del encuentro. Toma como referencia clínica el estudio de un caso de lo que denomina *Trastorno de subjetivación arcaica*, en el que una forma de funcionamiento autístico se hace presente en el niño. Reflexiona también sobre el papel de la disritmia en los vínculos padres-hijo y en el trabajo analítico con el ambiente subjetivante. Se presta especial hincapié al trabajo sobre la sensorialidad y la ritmicidad con el paciente y en la emergencia de momentos estéticos en el análisis.

**Palabras claves:** Ambiente subjetivante. Autismo. Capacidad negativa. Momentos estéticos. Intersubjetividad. Ritmo. Sensorialidad. Trastornos de subjetivación arcaica.

¿De dónde proviene nuestra capacidad de escucha? ¿A que nos referimos con escucha psicoanalítica?, ¿cómo interviene el cuerpo en ella? Entre múltiples definiciones posibles me gustaría centrarme en la disposición interior a recibir, a acoger la comunicación que viene del otro, y del *otro* (ícte) que habita al paciente y que muchas veces toma un camino *sensorial* como vía de expresión.

---

<sup>1</sup> Psicólogo. Psicoanalista de A.P.U.

Para ello Freud (1912) nos transmitió que contamos con el instrumento de la *atención flotante*, como condición básica del trabajo analítico. Pero esta atención flotante que buscaría un aflojamiento de las censuras y una posible porosidad con el proceso primario para así intentar un tránsito de representaciones y vivencias de una manera más libre, es también muchas veces, un requisito de los procesos de creación en los artistas.

Y tal vez uno de los ejemplos más claros de la correlación entre los procesos de creación de un artista y la escucha del analista sea el concepto de *capacidad negativa* de J. Keats que se hiciera conocido a través de los aportes de Bion (1970)

Me dedicaré ahora a tratar de seguir más en detalle algunos aportes de J. Keats para poder pensar el tema de una posible *escucha sensorial y estética del analista*.

### **La escucha, la capacidad negativa y la sensorialidad**

Será importante que conozcamos algunos aspectos de la vida de este poeta romántico.

John Keats nació el 31 de octubre de 1795, en Finsbury Pavement, en las afueras de Londres. Su padre era propietario de una caballeriza y murió de la caída de un caballo en 1803, cuando el poeta tenía sólo siete años. Su madre volvió a casarse enseguida, pero este segundo matrimonio fue infeliz y ella no tardó en abandonar a su marido y trasladarse a vivir en casa de la abuela de Keats en Enfield con John, su hermana y otros tres hermanos. Su madre murió en 1810 de tuberculosis, dejándole a él y a sus hermanos al cuidado de su abuela. Esta nombró dos tutores que pudieran cuidar a los huérfanos; estos sacaron a Keats de su antigua escuela y lo convirtieron en aprendiz de cirujano hasta 1814, cuando, tras una pelea con su maestro abandonó ese puesto y se fue a estudiar en otro hospital de la zona. Durante aquel año John dedicó cada vez más y más tiempo al estudio de la literatura y, aunque se graduó en Farmacia, sólo ejerció dos años, tras los cuales se entregó por completo a la poesía.

Entre su múltiple producción dejó toda una serie de cartas que dan cuenta del diálogo con amigos, familiares y poetas. Ellas forman parte de documentos muy importantes para conocer su vida y su pensamiento.

Tiene dos cartas de las cuales me ocuparé especialmente.

En una aparece su relación con la intensidad y la capacidad negativa; y en la otra se refiere a la peculiar forma de identidad que tendría (o dejaría de tener) el poeta. Estos puntos harán trabajar en mí sus implicancias con el trabajo analítico.

Hampstead, 22 de diciembre de 1817.

J. Keats a los 22 años le escribe a sus hermanos (HUGHTON, 2003):

[...] Pasé la tarde del viernes con Wells y a la mañana siguiente fui a ver *La muerte sobre el caballo pálido*. Es un cuadro admirable si se tiene en cuenta la edad de Wells, pero no hay nada allí que produzca intensidad, mujeres que uno quisiera besar con locura, rostros creciendo hacia la realidad. *La excelencia del arte es su intensidad*, capaz de hacer que todo lo desagradable se evapore al hallarse en estrecha relación con la belleza y la verdad [...]. Tuve una disquisición – no una disputa - con Dilke, sobre varios temas; muchas cosas se ensamblaron en mi mente, y de pronto me sobrecogió esa cualidad que Shakespeare poseía tan grandemente; quiero decir *capacidad negativa*, o sea, cuando un hombre es capaz de ser en la incertidumbre, los misterios, las dudas, sin ninguna irritada búsqueda tras los hechos y las razones [...] (p. 93).

¿Qué nos aportan estos conceptos al trabajo analítico? Si bien Bion fue tal vez el primer analista que resaltara dicho aspecto, también por ej. Gómez Mango (2009) señala que:

El analista está también *al acecho de lo intenso*: el punto de vista económico no puede dejarse de lado, el deseo inconsciente intensifica tal o cual representación, aunque sabemos que el desplazamiento de las intensidades es una de las operaciones de la astucia del inconsciente [...]. Lo que el paciente puede hacer sentir o imaginar al analista, depende en gran parte de la *capacidad negativa del analista* [...]. Es entonces para el analista la capacidad primeramente de acoger la palabra del paciente, de no resistir el mensaje que viene del otro [...]. La capacidad negativa crece en la escucha, la atención flotante del analista, en su silencio que es otra modalidad de la palabra y no su ausencia (p. 88).

También este autor ha señalado que lo intenso está en relación con la fuerza del in-fans, la voz primigenia que nos habita, como *un mudo que la corriente del lenguaje transporta y arrebatada, golpeándose contra las palabras* [...] para hacer resonar la música de los afectos.

Hay algo del sujeto que se resiste a ser dicho en palabras y que se puede expresar a veces en intensidades del decir o intensidades de la palabra encarnada en el cuerpo: un cruce de miradas, la fuerza de una respiración, la presencia de un suspiro [...]. Decires del cuerpo que nos semiotizan el camino de la pulsión en *estado más puro, más naciente* [...] y la capacidad negativa del analista sería una forma de receptividad de esa fuerza de lo in-fans. Que es también una forma de *sensorialidad primaria* inscripta en la escritura de Keats.

Cadenas (2007) nos dice sobre la escritura de Keats que este poeta:

se acercó allí donde la realidad brilla recuperada con la fuerza que le es propia, pues no está mediatizada por ninguna identidad y sus relieves se sienten incrementados, como en el niño para quien el mundo tiene un esplendor intenso que después desaparecerá y los colores arden y los sonidos traspasan y las texturas hablan, pues no hay barreras que produzcan opacidad y es como si un puro sentir o como si los cuerpos, ya sin defensas, entraran en otro tipo de comunicación en que todo se compenetra<sup>2</sup> (p. 522).

Contemplar, descubrir, tolerar incertidumbres, suspender identidades, asumir la capacidad negativa es virtud de los poetas, pero también lo puede ser de los analistas ya que algún aspecto de nuestro trabajo está emparentado con la sensorialidad, con la estética.

Veamos lo que nos cuenta Resnik (1996):

Un paciente muy interesante y muy perturbado me dijo en una ocasión, mirándome: Usted no parece estar *siempre despierto* pero en realidad es sensible y alerta a la experiencia estética. Le pregunto por qué y él, estudiante de filosofía, me responde: Porque en estética está *aisthētikós* (ciencia de los sentidos) y usted privilegia las sensaciones del otro y las suyas, es decir lo que usted siente de lo que el otro pueda sentir (p. 470).

Resnik continúa:

esta reflexión de mi paciente me invita a enfrentarme con el vértigo o la perplejidad provocada por la inseguridad inventiva de un itinerario no previsto o de un paisaje naturalmente desorganizado. Esto requiere una personalidad o una actitud que tolere el máximo de diversidad y desorden que el poeta Keats nomina capacidad negativa [...]. Que es quizás un atributo, un don que consiste en cierta habilidad intuitiva de preservar el desarreglo o el aparente sentido ilógico de los acontecimientos, sin inmutarse demasiado y acaso encontrando también cierto placer aventurero<sup>3</sup> (1996, p. 471).

- 
- 2 Elementos que están en fuerte resonancia con las palabras freudianas *Dichter e Dichtung*, tal cual las analiza E. Gómez Mango (2013). "Dichtung parece designar um -proceso de elaboração psíquica que consiste em transformar as imagens sensoriais, os sentimentos e afeções da alma humana em figuras de linguagem, um dizer poético que preserva em si mesmo o frescor das experiências primitivas e originárias".
  - 3 La capacidad negativa es un elemento muy importante en la experiencia de Observación *de Bebés* por el método de E. Bick. La impregnación sensorial del ambiente y de la experiencia emocional del bebé a descubrir, se apoya en parte en dicha capacidad del observador (GUERRA, 2008).

Nuevamente itinerarios, tránsitos imprevisibles, jirones de ideas desorganizadas, *in-formes* (WINNICOTT, 1971), de contornos sensoriales, en los cuales la capacidad negativa como una posición interna del analista, posibilitaría su irradiación y articulación-elaboración en el pasaje a la *aventura placentera* de la puesta en palabras del camino asociativo. Camino que también precisa ser co-construido *entre* el paciente y el analista, quién por momentos debe también tener un rol activo en la apertura de los horizontes de sentido.

Pero en esa particular forma de disposición interna, ¿qué lugar ocupa la identidad, el yo del analista? Para abrir caminos de respuestas a esta pregunta volvamos a escuchar a Keats y sus cartas (p. 102).

CARTA DIRIGIDA A RICHARD WOODHOUSE:  
27 DE OCTUBRE DE 1818

*En cuando al carácter poético en sí mismo (me refiero a esa especie de la cual soy miembro, si es que soy algo; esa especie distinta de la wodsworthiana o egoísta sublime: es algo per se y que existe sola) es algo que no es, que no tiene yo, es todo y nada. No tiene carácter, goza de luz y de la sombra; vive en lo que le place ya sea recto o vil, alto o bajo, rico o pobre, humilde o elevado [...]. Lo que choca al filósofo virtuoso encanta al camaleón poeta. El sabor del lado oscuro de las cosas no ofende su gusto más que el brillante pues ambos acaban en especulación. Un poeta es lo menos poético de la existencia, ya que carece de identidad desde el momento en que se ve continuamente en la necesidad de ocupar el cuerpo de otro, el sol, la luna, el mar, los hombres, y mujeres, todo ellos criaturas de impulso, son poéticos, y poseen el atributo inmodificable; el poeta no tiene ninguno, carece de identidad; es seguramente la menos poética de todas las criaturas de Dios [...]. Es triste confesarlo, pero es un hecho cierto que ninguna palabra que yo pronuncie puede ser considerada como una opinión proveniente de mi identidad, ¿Cómo podría serlo si carezco de naturaleza? Cuando estoy en un cuarto con gente y dejo de especular sobre creaciones de mi propio cerebro, entonces no soy yo mismo quien regresa a mí, sino que la identidad de cada uno del cuarto comienza a presionar tanto sobre mí que en pocos instantes me anonada y esto no solo entre hombres, me ocurriría lo mismo en una guardería de niños.*

¿Esta carencia de identidad, (carencia de yo), nos habla de una forma de identidad camaleónica, una disposición a *entrar* en el mundo de los otros y sentirse parte de ellos? Parecería una forma especial de establecer identificaciones con el ambiente, con una labilidad de la certeza de ser, para hacer un viaje en el cual el otro y el sujeto por momentos borran sus fronteras. En la cual la labilidad identitaria del poeta parece ser una condición del sujeto y de su proceso de creación.

¿Pero esto, en la escena clínica, no aparecerá también en procesos de re-creación psíquica en la que el analista también debe *por momentos* dejar en suspenso sus creencias, su yo armado? ¿Desalojar su identidad estable del proceso secundario para pasar, a un funcionamiento más *poroso*, maleable, y *anonadarse* para recibir y celebrar lo creativo del trabajo analítico, cuando ello acontece?

Pontalis (1993) nos responde:

Pues bien. A mi manera de ver, un análisis solo es operante si el analista *consiente en desbacerse de sí mismo*: por lo cual conviene entender no solamente las imágenes que pueda tener y querer dar de su persona, las certidumbres que puedan darle su saber, su saber-hacer y esa pequeña teoría portátil que se ha fabricado, sino también, más radicalmente, lo que poco a poco se ha venido constituyendo como su *yo-analista*. Quizás uno no funcione como analista más que cuando haya llegado a curarse de su deseo confirmado de ser analista [...]. *Un análisis no es verdaderamente eficaz sino cuando hace vacilar las referencias, cuando modifica el régimen de pensamiento y digamos el término, el ser del analista* (p. 75).

Curiosa conformación del yo analítico (si es que algo así existe) debe conformarse y desarmarse de una forma peculiar con cada paciente. El análisis haría vacilar las referencias, el pensamiento y el ser del analista. Pienso que entre otras cosas (por ej. su propio análisis) el analista tiene como recaudo en su funcionamiento mental, la capacidad negativa que apunta a una receptividad, a una especie de calma ante la pérdida de las certezas, hospedando el decir del paciente, sea éste del tipo que sea. Y desde allí relanzar nuevos sentidos del discurso que abran a la polisemia del inconciente.

Y Cadenas (2007) desde la literatura nos dice:

Solo el poeta es irreconocible porque su función es acoger lo que se muestra, sin interferir, dejando que todo sea lo que es y para que eso ocurra ha de carecer de identidad, o al menos de la identidad que nos es familiar. *El obstáculo para la experiencia poética sería la identidad*, lo que indica que Keats ve en el poeta a un *representante de la nada*, alguien que por estar *hermanado* con ella se muestra *abierto a todo, disponible, despierto* (p. 536).

*Está hermano de la nada [...] posee una identidad diferente de la común (familiar) [...]. representante de la nada que se muestra abierto a todo, disponible, despierto [...]. ¿Podremos tomar prestada estas palabras y permitirles visitar el recinto analítico?*

¿Acaso el analista no está también emparentado (pariente de la nada) con este aspecto? ¿De dejar el camino abierto de la atención flotante sin buscar nada en especial para que el paciente tenga toda la libertad posible para seguir el curso de sus asociaciones? [...].

La receptividad de la atención implica no solo no prestar atención a nada en especial, sino dejarse llevar, tomar, sacudir, por el decir del paciente y por la vida secreta de las palabras y de los gestos. Para ello el analista de una manera diferente al poeta, debe convivir con una maleabilidad identitaria y con una *nada* receptiva y creativa.

Podríamos decir que el analista no busca la belleza, busca la polisemia abierta de la implicación afectiva del discurso, que tiene a veces un impacto estético en la sesión. Tiene una permanente vigilia por el *acto mensajero*, por la palabra como vía de elaboración y el placer aventurero de dejarse sorprender en la escucha y en la interpretación

Y en el acto de la sorpresa auspiciar (hasta donde se pueda) la irrupción de lo novedoso, la interpretación, el cuestionamiento de una nueva forma de (des) conocerse a (de) sí mismo. De esa manera el paciente se des-cubre -y fluye de otra manera, al escucharse viajar con palabras (y juegos) por su mundo interior, con nuevos (e inciertos)- itinerarios de su ser.<sup>4</sup>

### **La sensorialidad, el ritmo y el otro en la subjetivación**

Hasta aquí me he dedicado a pensar la posición del analista y su relación con la sensorialidad y la estética, pero surge una pregunta fundamental: ¿cuál es el papel de la sensorialidad, del cuerpo, no solo en la creación artística sino en la creación del sujeto, en su proceso de subjetivación?

Para ello debemos también articular la función de la sensorialidad en la subjetivación y en la clínica de los *trastornos tempranos*.

Muchos autores sostienen en la actualidad que uno de los elementos fundantes de la vida psíquica es la de poder integrar la multiplicidad de la experiencia sensorial, con el mundo emocional, como parte de la subjetivación infantil (GOLSE, 2011; NAKOV, 2012; BOUBLI; KONICHECKIS, 2002).

Ya desde hace años una autora muy importante como David (2014) sostenía que en los primeros años de vida del bebé su motricidad espontánea y las viven-

---

4 Esta perspectiva coincide con lo expresado por el colega Trachtenberg (2006) cuando sostiene que función analítica implica: “Pensar con otro, aceptando tolerar la ausencia de respuestas y el incremento de preguntas, el misterio de lo inaccesible y la renuncia a la expectativa de soluciones finales”.

cias sensoriales de su cuerpo le permitirán toda una serie de descubrimientos. Y la actividad psíquica del bebé estaría contenida y se ejercería desde su sensorio-motricidad, ya que ambos factores están en continuo proceso de integración para desarrollar el psiquismo.

Y David (2005) nos aporta una sutil definición de psiquismo en el bebé Ella sostiene que sería:

esa fuerza interna que nos habita, misteriosa, invisible, impalpable, en actividad perpetua y permanente, en búsqueda de procesos de funcionamiento, de regulación, de organización:

- de todos los componentes de la personalidad.
- de la relación de ellos con el ambiente.
- de las emociones interactivas que resultan, la hacen emerger y la fertilizan.

Entonces esa fuerza de actividad perpetua y en movimiento de búsqueda de procesos de organización y ligazón, tiene como punto fundamental el encuentro de *emociones interactivas* que van a provocar un movimiento de expansión del sujeto en apertura hacia otros espacios.

Pero para ello se precisa también una particular disposición del otro y de su ritmicidad y narratividad (GUERRA, 2014). Ese inicio de la vida, en cierta medida es el reino de la sensorialidad, de la motricidad y de los ritmos anclados en el cuerpo y en búsqueda de palabra. Antes de traducir la experiencia del self primario al aparato del lenguaje, el bebé es hablado por el otro, significado por la palabra y por el cuerpo hecho lenguaje (narratividad).

Partimos de la base de una sensorialidad innata del bebé que une el interior y el exterior por la intermediación de los órganos sensoriales y las excitaciones que reciben y le generan sensaciones (GRANJON, 1990). Esta sensorialidad primitiva configuraría flujos sensoriales (HOUZEL, 2011) en principio indiferenciados. Las excitaciones se harán diferenciadas, coordinadas e integradas entre otras cosas, por el papel del otro subjetivante, que al reflejarlas, espejarlas y traducirlas, posibilitará que se genere una *ritmicidad conjunta* en el vínculo. Ritmo que funcionara como organizador de dichas polisensorialidades (GOLSE, 2011).

La posibilidad de la puesta en juego de una *ritmicidad conjunta*, sería la experiencia en la cual la madre puede reconocer el ritmo de su bebé, calmarlo y entrar en consonancia con él, tanto en relación con los tiempos que precisa el bebé para integrarse a una experiencia, o por ej. el acompañamiento de los ciclos de actividad y pasividad de él (GUERRA, 2014, 2015).

El ritmo es la experiencia de un vínculo que hace retorno para finalmente constituirse como experiencia interna (GUERIN, 1990). El ritmo indica la previsibilidad de una relación, la fiabilidad de la experiencia con el otro y la reciprocidad de una relación que se co-construye asimétricamente.

Pero el ritmo no solo es un factor fundamental en la creación de la vida psíquica, sino también en la creación estética. En un texto sobre el poema, Paz (1998) dice:

El poema es un organismo rítmico, una forma en perpetuo movimiento. El poema está hecho de aspas de aire que, al girar, emiten torbellinos de sonido que son remolinos de sentido [...]. *Las ideas bailan, los sonidos piensan*. Vasos comunicantes: oímos *al poema con los ojos, lo pensamos con los oídos, lo sentimos en la mente*. O más bien es *unir* en un solo giro, en un *oleaje* rítmico, el *sentir* y el *pensar* (p. 45).

Paz (1998) nos aporta palabras de un contenido muy sutil, que trascienden en sí mismas la experiencia poética y parecen graficar algo de lo increíble de la experiencia humana.

Por un lado nos encontramos con el impacto emocional de su potencial creativo, de su forma peculiar de jugar con los sentidos y con la palabra, y con como él transmite la experiencia que describiera Stern (1990) como *transmodalidad*. O sea la potencialidad que tiene todo ser humano de traducir la información de un canal sensorial a otro (oír *con los ojos, las ideas bailan*), siendo algo presente desde el inicio de la vida y configurándose como una de las primeras experiencias internas de integración.

Pero este autor sostiene que dicha potencialidad se mantendría en otros momentos de la vida como germen de creatividad, y toma como referencia al poema *Correspondencias* de Baudelaire<sup>5</sup>, o la creación cinematográfica de S. M. Eisenstein (maestro del cine ruso) con el film *Alejandro Nevsky*, con música de S. Prokofiev<sup>6</sup>

¿Sería posible sostener que dicha experiencia transmodal de *pensar con los oídos, sentir con la mente, unir en un ritmo el sentir y el pensar*, no es solo parte de la poesía, sino también del análisis, de ciertos momentos *estéticos* del análisis?

---

5 El poema dice: “Hay olores tan frescos como la piel de un niño/ dulces como flautas, verdes como la hierba/ y hay otros corruptos, ricos y triunfantes”.

6 En esta obra de arte (STERN, 1990) jerarquiza la escena de la batalla en la que se puede apreciar: “La exploración artística de la integración de la vista y el sonido más cuidadosa y laboriosa que se haya realizado nunca”.

## La escucha estética

¿Qué correlación puede haber con estas formas de experiencias del arte, con una escucha psicoanalítica? ¿Es posible repetir en una sesión, contemplar la idea de *oír con los ojos y pensar con los oídos, de sentir con la mente*? Pienso que estos aspectos que nos trae Paz configurarían momentos especiales de la escucha analítica, más cercano al funcionamiento onírico, que un autor como Pontalis (2005) llamaría: *Pensar soñante, y que Ogden (2010) basado en Bion denominaría ensoñamiento*, como capacidad de elaboración psicológica inconsciente.

Desde mi lectura personal son momentos fugaces del análisis en los cuales retomamos la experiencia de transmodalidad que describiéramos y nos ubicamos en un estado por fuera de *las tiranías de las palabras y sus sentidos asfixiantes* (PONTALIS, 2005). Cobraría primaria entonces la experiencia sensorial, la textura sensitiva de la palabra o del juego, y no tanto la búsqueda de un sentido en el discurso.

Estos momentos paradójicamente podríamos nombrarlos como *momentos estéticos* en los cuales estamos ubicados en una frontera entre la experiencia sensorial y emocional, y como ante una obra de arte, quedamos en suspenso, empujados al límite de la palabra y del decir discursivo.

Otros autores se han ocupado de ello, por ej. Khan (2003) señala que:

el término estético nos reenvía a una teoría del afecto y del sentir: *aesthesia* en griego, que desde los Presocráticos a la actualidad interroga la el espacio entre el fenómeno sensible y su agente. Y diríamos que el modo de recepción estético no es parte de un territorio homogéneo, sino que está conformado por diferentes modos de recepción y de actualización, siempre en relación con la actividad de las sensaciones, su esfuerzo y su acto (p. 570).

Y esto tiene sus efectos en la escucha del analista: *El aparato psíquico del analista transforma las impresiones, timbre, voz, acentos, velocidad de elocución que se asocian a una suma de imágenes o de sensaciones heteróclitas, que pueden figurarse como una canción, o la visión de un cuadro o de un chiste, sin relación aparente con lo que se ha comunicado. Estos momentos son intensamente estéticos y creativos.*

Aquí evidentemente el término estético se encuentra en una zona de cruce entre una experiencia sensorial, lo informe (WINNICOTT, 1971), el *dichter* freudiano (FREUD, 1908) y la creación.

¿Podremos entonces tomar estos *momentos estéticos*, como momentos en que la poesía atraviesa el análisis?

Gómez Mango (2009) nos dice:

La emoción poética atraviesa a veces la sesión... Una palabra, el contenido así como su enunciación particular, su sonoridad, el detalle de un sueño, hacen a menudo que la imagen o la palabra se eleve [...]. El analista es sensible al color, a la sombra y a la luz de las palabras, que expresan el afecto en la entonación de la voz (p. 50).

Y tal vez ésta escucha *estética* sería la apertura del analista a los aspectos primarios sensoriales y rítmicos de la comunicación, que tienen un valor de descubrimiento, de re-inauguración de un decir propio, a través de una palabra de un gesto, o de un juego.

Y hablo de *palabra, gesto y juego*, porque la viñeta que elegí para escenificar y hacer trabajar estos conceptos es el trabajo analítico con un niño de 3 años y sus padres.

### Viñeta clínica

Recibo el pedido de consulta por Jorge un niño de 3 años. Los padres dicen estar muy preocupados por la falta de lenguaje, la impulsividad, la duda de si es sordo, dificultades de comunicación severas con momentos de hipersensibilidad ante ciertos ruidos, casi ausencia de juego, trastornos de sueño, imposibilidad de calmarlo en diversos momentos de angustia (no pueden llevarlo al Shopping, ni a lugares donde hayan demasiados estímulos juntos), momentos de aislamiento marcado, *como que está descolgado de la realidad y no te busca con la mirada*.

De la historia muy brevemente diré que Jorge fue el primer hijo de esta pareja, que fue un embarazo buscado durante años, con oscilaciones ante desavenencias en la pareja, que vivieron durante años en el exterior y al retornar al país decidieron como parte del proyecto, gestar un hijo. Hubo dificultades desde el embarazo, la madre se entera de una situación de infidelidad reiterada de parte de su esposo, con una historia muy severa de consumo de drogas y riesgo de vida, que por el momento está estacionada.

La madre describe la angustia de la situación con una sensación de decepción, *“sentí que me moría, que algo dentro de mí se quebró, como que se murió algo. Pero tenía a Jorge dentro de mí también. Fue como una lucha*.

Los primeros meses pasó muy deprimida, hasta que en un momento dice tomar conciencia de las necesidades de su bebé, pero éste ya interactuaba poco.

Cuando recibo a Jorge, tengo la impresión de un *niño salvaje* que se comunica casi con alaridos, rabieta y explosiones ante la frustración, movimientos permanentes, y caóticos.

Por momentos sale de la sesión buscando a la madre, quien entra y trata de jugar con él, pero se hace muy difícil establecer un diálogo lúdico, ante la más mínima frustración él destruye lo que construye y es como empezar todo de cero.

Poco contacto ocular, pero cuando me mira me transmite y siento, un pedido de ayuda. La mirada me angustia y me da esperanza al mismo tiempo.

Este es un elemento contratransferencial de suma importancia, ya que implicaría la percepción, a través de la *semiología de la mirada* de una búsqueda de contacto con el otro, elemento que no está presente de esta manera en los niños más *claramente autistas* (GOLSE, 2013). A partir de los elementos de la historia del desarrollo de Jorge y lo cualitativo del encuentro transferencial, me inclino a pensar en una forma de funcionamiento que denomino tentativamente *Trastorno de subjetivación arcaica* (GUERRA, 2015), en el cual asigno especial importancia al trabajo con los padres.

### **Trabajo con los padres y el ambiente subjetivante**

Transcurre el análisis con varias entrevistas previas con los padres, para trabajar con ellos esas vivencias del inicio de la vida de J., desde donde emerge en ambos un gran deseo de reparación. La labor analítica que se fue dando durante el caso (así como en otros que atiendo), estriba en la apertura hacia dos aspectos centrales; 1) habilitar a que los padres hablen y reconstruyan algunos aspectos de su historia personal y de la historia del vínculo con su hijo, tratando de intuir la forma cómo se representan su proceso de parentalidad (interacción fantasmática parental), 2) la apertura y la escucha en el presente de las dificultades y aciertos en la relación directa con Jorge (interacción real) (KREISLER; CRAMER, 1985). O sea había en el trabajo una articulación entre una direccionalidad longitudinal y otra transversal.

De esta manera ambos niveles de ese discurso polifónico, se van entrelazando. Y el colocar la *n* entre paréntesis no es solo un juego de letras en el discurso, ya que tiene pleno sentido clínico. Al entrelazar las historias (que están la mayoría de las veces desligadas entre sí), se pueden *lanzar* las subjetividades hacia nuevos espacios desconocidos. El *lanzar una lanza*, no es solamente un acto agresivo, es también una forma de incursionar en un nuevo espacio, de largar algo de sí a un espacio nuevo distante...

Eso implica de parte del analista, una forma de atención y receptividad especial que podríamos denominar como disposición *empática*, que se definiría a partir de los aportes del escritor Couto (2009) cuando se refiere a lo que le aporta la escritura. Él nos dice que le posibilitaría la experiencia de: “Estar disponible para que otras lógicas nos habiten, y visitar y ser visitado por otras sensibilidades” (p. ?).

Esta frase creo que resume en parte lo que puede ser una disposición analítica empática en la clínica, que deseo transmitir. Y me gusta mucho los verbos que utiliza Couto: *habitar y visitar*. ¿Por qué? Porque ambos se refieren a acciones acaecidas en un espacio, en un continente. Se habita y se visita un espacio, una casa. Y las historias que los padres cuentan sobre su vida y sobre la relación con su hijo son los espacios de esa *casa* llamada *parentalidad*.

En cierto sentido recibir esas historias es como ser invitado a entrar en ese espacio - casa mental, que a veces parece un laberinto cerrado y confuso y otras veces más abierto y luminoso. Es como co-escribir con los padres las páginas de una nueva versión del texto de la parentalidad, para que se *relancen* nuevas versiones de sí mismos.

Así ingresando en la *casa de la parentalidad*, trabajamos mucho el funcionamiento de ellos en la casa, la sensación de caos en los horarios, rutinas, tratando de adecuarlo al ritmo de Jorge.

Esto está en relación con los aportes de Thouret (2004) quien habla de la necesaria *implicación rítmica de la parentalidad*, o sea la manera en que los padres van implicándose afectivamente en el encuentro (y en el desencuentro) con su hijo. Y desde mi perspectiva uno de los aspectos centrales en lo que refiere a ese tipo de enfoque, es abrir la escucha a la experiencia de la *violencia de lo arcaico* (GUERRA, 2013). Entendida como la esperable violencia que implica el cuidado de cualquier *infans*, referida a los momentos de desencuentro. O sea qué significa para estos padres el tener que cambiar su estilo de funcionamiento cotidiano, su relación personal con el espacio, con su propio cuerpo, y especialmente con sus ritmos temporales, ya que en cierta manera cuidar de un niño pequeño es desalojar parte de la identidad y temporalidad adulta, para entrar en consonancia con la experiencia infantil. Esto toma muchas veces un lugar de vértigo en la noche, cuando el bebé tiene trastornos de sueño (GUERRA, 2010).

Así van surgiendo la historia de los conflictos de pareja, la historia de las adicciones del padre, las enormes dificultades en establecer el vínculo con Jorge en el primer año de vida, en la cual la madre intentaba por todos los medios posibles evitar que Jorge llorase de noche, para que el padre no se desesperara y tuviera reacciones violentas de manera verbal.

Poco a poco en el intenso trabajo con los padres fue emergiendo en ambos un deseo de reparación, el asumir las dificultades iniciales y la culpa que les generaba en la actualidad.

Fueron momentos muy emotivos para ellos y para mí también, ya que se enfrentaban dolorosamente a sus propias limitaciones, a sus contradicciones, que llevaría a una cierta reformulación de sus ideales como padres, y que permitiría a su vez la instauración de prohibiciones estructurantes que posibiliten la separación y discriminación de Jorge del deseo de los padres.

El padre fue narrando su historia infantil de maltrato, abandono y auto sosten en la inquietud motora que siempre lo caracterizó. Lo cual a veces llevaba a la familia a vivir un ritmo de vértigo, porque el estar quietos implicaba una vivencia de vacío angustiante, de la cual se defendían transmitiendo que él mismo de niño era así y que ahora todas las familias son así, *hay que hacer muchas cosas al mismo tiempo*.

De esta manera resultaba muy difícil entrar en el ritmo infantil de Jorge, configurándose (como pasa mucho en la actualidad) una *violencia sobre los ritmos de infancia*. Hecho que fue puesto en palabra y trabajado con ellos en diferentes niveles. O sea no solamente en relación a su propia historia, sino también reflexionando juntos sobre que exige la sociedad actual con su *culto por la urgencia* (AUBERT, 2003) y la búsqueda de excelencia en la infancia, y como eso puede incidir negativamente en el ser padres, evitando una identificación empática con los aspectos más vulnerables del hijo y de ellos mismos también. A este aspecto lo denominó: *trabajo sobre las representaciones culturales de la parentalidad*.

¿Por qué es importante esto? Porque los padres buscan continuamente en internet, pautas asertivas sobre cómo ser padres, y las incorporan en un *estilo de recorto y pego*, lo cual lleva a una mayor presión en los vínculos. Yo creo que es fundamental traer eso a la sesión y trabajarlos con ellos, para poder abrir otros registros en relación al *ideal del yo parental*.

Pienso que esto se articulaba con mi disposición de escucha, de acompañarlos a ese descenso por sus infiernos (de angustia) y dejarme llevar por ellos acompañándolos en el dolor, intuyendo que la esperanza de cambio estaría en contener y puntuar aspectos concretos del vínculo con el hijo.

De a poco el dolor fue dando lugar a la reparación y al placer de descubrir nuevas formas de vínculos con Jorge y especialmente al placer de asociar ideas, pensar al hijo en las sesiones conmigo, hecho que después extendían en su propio espacio familiar. Se iba re-formando así la *casa de la parentalidad*.

Todo esto lo denominó trabajo con el *ambiente subjetivante*, bajo la premisa que el análisis de un niño y especialmente de un niño grave es no solo el trabajo en la

sesión con el niño, su mundo interno y la transferencia que se instala, sino que es también fundamental el trabajo con el ambiente subjetivante. O sea aquellos que acompañan directamente el proceso de subjetivación de ese niño, en este caso los padres, pero que también se extiende por ej. con la escuela, etc.

### **La maleabilidad del encuentro con Jorge**

He venido describiendo mi trabajo con los padres y con *el Jorge* que habitaba la mente de ellos.

Pero el trabajo en sesión con el niño tenía ribetes especiales. Pasamos en el inicio por momentos de una especie de caos en el juego, con un movimiento casi permanente y una dificultad muy especial en establecer un vínculo intersubjetivo pleno conmigo, Lo sentía fugaz, entrábamos en contacto y de repente él se separaba a un rincón y dismantelaba su atención como una forma de defensa autista. Desde ese lugar en mi surgía un especial cuidado en respetar sus defensas y buscar después el contacto por el canal sensorial que mi contratransferencia me indicaba. A veces era hablando suavemente sobre su *agarre visual* a las cortinas, otras veces era a través del sonido, haciendo un ruido con mi boca o con las manos tocando un tambor.

Así iba dándose una apertura mayor en el contacto y Jorge comienza a interactuar de otra manera, se insinuaba una apertura de exterioridad, siendo yo un otro con el que podía compartir sus vivencias. Durante meses su juego era siempre intermitente, e inicialmente nos dedicamos a jugar con plastilina, colocando formas de animales y moldes al que le descubríamos la figura después de un tiempo de suspenso.

También Jorge tenía mucho placer en imprimir las marcas de nuestras manos en la plastilina. Esto yo lo tomaba tratando de darle un aire lúdico y de cierto tono de suspenso y sorpresa, ante la expectativa de qué emergía de la forma que se imprimía en la masa. Luego la desarmábamos la forma desaparecía [...]. Por momentos el trabajo tenía un fuerte acento sensorial, cobrando especial importancia dejarme llevar por lo que suponía que sentía Jorge, de los diferentes colores de la masa que se pegaban a nuestros dedos y hacíamos juntos una montaña de dedos y masas aglutinados, mezclados, capa sobre capa. Una capa de plastilina y una de manos, otra capa y otra mano. Se figuraba por momentos en mi mente la sensación de estar construyendo el basamento, el piso de algo que aún no tenía forma, y donde yo no me apuraba a buscar una forma lingüística de expresión como interpretación. Intuía que ese júbilo en común, de esa forma de encuentro formaba parte de un *momento estético*, en el límite de la palabra.

Acudía en mi la imagen de que estábamos al mismo tiempo separados y “confundidos”. Por una parte estábamos discriminados, jugando juntos con el material, pero al mismo tiempo una parte de nosotros (las manos) estaba así indiscriminada, no podría figurativamente decir que estábamos discriminados.

Se figuraba por momentos en mi mente la sensación de estar construyendo el basamento, el piso de algo que aun no tenía forma, y donde yo no me apuraba a buscar una forma lingüística de expresión como interpretación. Intuía que ese júbilo en común, de esa forma de encuentro formaba parte de un momento estético, en el límite de la palabra.



Volvamos entonces al dialogo con el arte, como forma de inspiración de estas experiencias, y también ¿por qué no?, como forma de vislumbrar un esbozo de sentido de lo vivido. Viñar (2010) en relación al impacto estético de estar ante las pinturas de un artista como C. Saez nos dice:

Si yo quisiera explicar con palabras lo que me provocan los retratos de Saez, además de una injuria al autor, disolvería la cualidad inequívoca de la emoción estética, que creo que es literalmente lo que nos deja sin palabras, ese límite tan sensible donde se extingue la transparencia discursiva e ingresamos en el mundo misterioso donde prevalecen los afectos y los odios, con o sin razón (p. 2).

Volviendo entonces a la clínica, diría que en esos momentos prevalecía entre Jorge y yo, una vivencia casi inefable de descubrimiento compartido, que después se diluía. Esto poco a poco lo traducía (como podía) en palabras, breves frases, momentos de espejamiento de sus emociones, gestos de sorpresa que emergían desde el *cuerpo sónico de la palabra*, con el objetivo de que Jorge se sintiera tocado por la intensidad de la experiencia emocional, más que por el contenido semántico del discurso.

Me refiero al peso de lo que Stern (1990) llamara *afectos de vitalidad* y su relación con la *sintonía afectiva*, y que Roussillon (2010) marcara como experiencias de un *compartir esthesico y emocional*, base de las llamadas *simbolizaciones primarias*.

Por otro lado asignaba mucha importancia en el final de la sesión a guardar los pedazos de masa desperdigados por el piso y por el escritorio, para que retomaran la forma original y fueran guardados dentro del pote. Así estaba en mi mente el valor simbolizante de la masa como *medio maleable*, tal cual lo trae por je Roussillon (2001), a partir de Milner (1991). La masa representaría la reelaboración del medio maleable inicial fallido, actualizado en la transferencia del aquí y ahora.<sup>7</sup>

Por momentos el juego se interrumpía ya que Jorge se levantaba y salía a caminar por el consultorio o agarraba animalitos como los dinosaurios, dejándolos caer, pero sin una evidencia de sentido simbólico. Yo ponía en palabras sus movimientos realizando una *narrativa* (PEREIRA, 2013) como forma de figuración psíquica de puesta en palabras de sus gestos motrices, pero muchas veces me interrogaba sobre cuánto de esto Jorge escuchaba e integraba.

### ¿Dónde está Jorge?

Pasaron los meses, en una sesión en la que sentía que la repetición de los juegos no eran elaborativos, decido cambiar de lugar y pasar a sentarme en el sillón, quedando de espaldas a él, que deambulaba por otro sector de mi consultorio (cerca del diván).

No lo veo, y pregunto al vacío con voz preocupada: ¿dónde está Jorge?

La pregunta pareció iniciar una nueva etapa... él *vuelve desde el vacío*, para habitar con su presencia mi espacio, aparece, se acerca me mira con intensidad y se inaugura así el *juego de escondida*, en el cual cuando lo encuentro, lo abrazo, alzándolo en el aire, y contándole cuanto lo estuve esperando. Por momentos tengo la sensación de que en mi estaba la idea (o deseo) de que lo encontraba luego de un *largo viaje*. Este juego se repite rítmicamente varias veces, hasta que él en una

---

7 Existen numerosos trabajos que dan cuenta de este aspecto, que quedaría englobado en el concepto de objetos de mediación. Brun (2007), Chouvier (1998, 2000, 2004), etc.

oportunidad en vez de aparecer desde mi lado derecho del sillón, aparece por el lado izquierdo sorprendiéndome. Yo manifiesto aún más mi sorpresa y repito esa forma de interacción rítmica-lúdica que co-creamos.

Mayor fue mi sorpresa cuando Jorge me señala con su dedo índice el pizarrón y me da a entender que quiere que lo dibuje a él y a mí a su lado. Lo hago, hablando sobre ello y él queda muy contento... (y yo también). Interpreto diciéndole que ahora nos encontramos en el juego, que él no estaba, que ahora nos encontramos jugando y también en este dibujo, y cambio el dibujo haciendo que los personajes se tomen la mano. Él toma mi mano e intenta copiar el dibujo haciendo dos monigotes redondos con extremos que se juntan, pidiéndome que escriba al lado los nombres de cada uno. Fue una escena muy intensa, de inauguración de una co-escritura y de pasaje a otro plano del espacio.

Esta fue la primera representación gráfica de Jorge en el tratamiento, que debemos recordar apenas tenía lenguaje verbal.

Podríamos decir que fue un momento fundamental en el análisis ya que se instauró un ritmo en común en el juego, integrando así mismo lo que Marcelli (2000) llama los *micro ritmos*, o sea la irrupción de la sorpresa en el ritmo, con algo que es aparentemente imprevisto. Asimismo el pasaje a la figuración gráfica, en el cual estaba incluido el *señalamiento* con el gesto del dedo índice nos muestra que Jorge estaba ya próximo a la adquisición del lenguaje (GUERRA, 2014)<sup>8</sup>.

Esta secuencia lúdica que relato tiene una capital importancia, ya que como han señalado otros autores (FÉDIDA, 1978; LEBOVICI, 2000; CASAS, 1999), con los que coincido, el juego de escondida inaugura la posibilidad de que el bebé, y en este caso el niño pueda hacer un trabajo de elaboración de la ausencia con el objeto presente. De esta manera se apropia de la experiencia dolorosa de la relación con el objeto-otro. Ya que el objeto puede ser discontinuo, diferente, separable, pero se cuenta con la representación para evocarlo. Para ello es fundamental que el objeto (en este caso el analista) tenga la disposición lúdica para establecer lo que llamamos *interludicidad*, o potencialidad de co-crear una experiencia lúdica en común, que demostraría la constitución de reglas implícitas de un juego. De esta manera el pacientito se encuentra en las puertas de la terceridad, hecho que se confirma con la implementación del señalamiento, el esbozo de representación gráfica con el redondel, y la cercanía del advenimiento del lenguaje.

Con el paso del tiempo este juego seguiría siendo una parte importante de la sesión y Jorge también pasa a tener más interés en los autitos y en un camión

---

8 Es en este momento que hago la derivación a la fonoaudióloga, con quien Jorge establece un vínculo muy importante.

grande, en el cual coloca los audífonos que se van de paseo. La separación y pérdida del objeto ya no es con su propio cuerpo sino con el camión.

De a poco fue surgiendo una mejor integración en el Jardín de Infantes, y el inicio del trabajo con la Fonoaudióloga posibilitó aún más su avance en el lenguaje verbal. Jorge ya empezaba a comunicarse con palabras y hacer frases de varias palabras, mostrando especial interés en reconocerlas.

*En otra sesión* en la que aún seguíamos jugando con masa, me pide que una todas las masas de diferentes colores y que las junte en una bola de masa muy grande y coloque adentro un muñeco, que desaparece. Mientras lo hago muestro mi preocupación porque el muñeco desapareció y donde estaría. Él lo abre y lo busca, y ambos quedamos sorprendidos y encantados de que aparezca desde el interior. Este juego se repite muchas veces y en una de ellas, después de haber compartido la intensidad de la experiencia, intento reconstruir con palabras lo que podría ser su fantasía en relación a su embarazo y nacimiento, que fue difícil y que la Mama estaba muy triste, y después quedó contenta como nosotros ahora.<sup>9</sup>

Me resulta imposible ahora tratar de narrar el ambiente emocional en que se deslizó esta intervención verbal, ya que fue un momento muy sensible. En esas situaciones es tan importante la música de la voz, como el contenido que se desea transmitir. Puedo decir que en mí estaba presente el tema de la hipersensibilidad sensorial de Jorge y la impresión que mis palabras debían envolverlo para que abrieran un sentido nuevo en su mente. Es importante señalar, de acuerdo a mi experiencia, que tratándose de un niño pequeño es necesario que las palabras transmitan un toque de ternura, de cuidado sublimado, que atenúe el impacto del contenido semántico.<sup>10</sup>

Jorge me escuchó muy atento y con los ojos muy abiertos, movió su cabecita diciendo: sí! ¿Creí percibir un brillo especial en su mirada [...] o tal vez proyectó en él lo que fueron mis vivencias?

Este juego se repitió algunas veces más, y abrió camino a su interés por los piratas y los tesoros.

---

9 Otro niveles posibles de interpretación, como la fantasía de quedar atrapado en el interior materno y pedir en la transferencia que lo separe, o de su deseo de volver a gestarse en un interior materno sin la *conflictividad* que aconteció en su pasado, lo dejo para otro momento.

10 Sobre el tema de la voz y su interrelación con los procesos de subjetivación, lo inconsciente y la pulsión me remito por ej. a los trabajos de Laznik (2013), Castarede (2005), Fonagy (1983), etc. Y especialmente Nakov (2012) quien dice: “Podemos afirmar que la música de la voz es el primer continente ofrecido al bebé, la primera experiencia estética que lo introduce al universo humano [...]. Antes de ser sensible a los colores del mundo, el bebé se impregna de los colores de los sonidos, de los timbres de la voz y también de los ruidos del ambiente. Durante toda la existencia, desde el nacimiento hasta los últimos instantes de vida, la voz va a ser entre nosotros y los otros, entre nosotros y nosotros mismos, la primera envoltura para nuestros afectos y nuestros pensamientos” (p. 571).

## El vacío asombrado y las palabras de infancia

Así en las sesiones comenzó a tener primacía el juego con el capitán Garfio y sus amigos piratas: Pata de palo, Barba rubia y Riflecito.

Ellos tenían que buscar el cofre con los tesoros que un grupo de soldados querían robarle. Así en un momento de una sesión él encuentra el cofre en el barco pirata. Lo abrimos juntos y él queda sorprendido intensamente con un gesto que comparto conmigo, al encontrar el tesoro. Percibo que su interés pareciera estar centrado en prestar atención a un misterio que estaría dentro del cofre, así repetimos el juego varias veces y yo intento acompañar la experiencia colocando palabras que nos aproximen a bordear ese misterio interior.

Otra vez saca antes los tesoros del cofre, y al abrirlo ambos jugamos sorprendemos estéticamente con el vacío, con el hueco interior de lo que no está. Siento ya instaurado un juego *como si*, siendo esto también una forma de acceso a la tridimensionalidad y al denominado *conflicto estético* de Meltzer, con la interrogación por el interior del objeto (MELTZER; HARRIS, 2000).

Intuitivamente surgió en mí en esta oportunidad, no interpretar esta secuencia como parte de la transferencia, ya sea sobre mi ausencia o sobre el misterio de lo que hay dentro de mí. Me quedé con la sensación que él buscaba generar un suspenso de algo que iba a acontecer, y que después no se produjo.

Viene a mí entonces otra perspectiva sobre la experiencia estética, en este caso a partir de las palabras de Borges (1952), cuando escribe: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; *esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, hecho estético*” (p. 55).

La *inminencia* implicaría un incremento de tensión psíquica, probablemente el papel de la intensidad de la pulsión que pulsa por la descarga, pero eso implica también *una revelación que no se produce*, que evita la ilusión de completud, dejando en suspenso la saturación del sentido.

La experiencia vivida en estas sesiones con Jorge tanto implican para mí una posibilidad de articulación de sentidos (y de posterior diálogo con la teoría), como el respeto por el valor de sensaciones que deberían permanecer sin un nombre específico, como experiencia de *lo in-fans*, que son terreno de un *compartir afectivo* en el cual las categorías de comunicación corporal tomarían primacía como experiencia expresiva.

La escritora Amat (2010) dice: “La memoria no existe sin las palabras de la infancia. Las palabras de la infancia son sensaciones sin nombre. Vacíos asombra-

dos. Escribir es vestir con palabras el silencio de la lengua. Abrigar los múltiples vacíos del pensamiento hueco. Y la lengua es la ropa del vestido” [...] (p. 95).

La experiencia vivida en la sesión analítica con un paciente en el cual aún el lenguaje verbal no es una herramienta conquistada, nos sume aún más en la opacidad de la palabra y en la duda legítima de si el relato que realizamos podrá o no dar cuenta de lo vivido. Si las vivencias del *infans*, son tanto *sensaciones sin nombre*, como la necesidad de que un adulto le conceda un baño de significaciones (sin ahogarlo), es necesario gestar en la sesión analítica una experiencia, en la que una *revelación* de completud semántica no se concrete, para que lo incompleto nos lance a una nueva búsqueda, a un nuevo juego, a un nuevo dialogo.

El trabajo analítico con un paciente de estas características es también volver a habitar esas palabras de in-fancia. Y desde el juego compartido, poder *abrigar esos huecos del pensamiento*, y así hacer del dolor y del vacío una nueva chance de subjetivación en el movimiento de la vida.

### **The analyst’s sensory and aesthetic listening: from J. Keats to children’s treatment**

**Abstract:** The author elaborates on the subject of analytic listening using J. Keats’ concept of negative capability as reference. Based on the study of some of his letters, he covers the topic of a possible sensory and aesthetic listening during the session. For this purpose, he does not only use the contributions from different psychoanalytic authors, but also takes literary and artistic references that help listen to the most ‘primary’ records. The author uses as clinical reference a case study on what is referred to as “Archaic Subjectivation Disorder”, in which some kind of autistic functioning can be found in the child. A debate is also presented about the role of dysrhythmia in parent-child bonding and in the analytic work in an environment that allows for subjectivity. This paper particularly highlights the relevance of developing sensoriality and rhythmicity with the patient and when aesthetic moments surface during analysis.

**Keywords:** Negative capability. Sensoriality. Rhythm. Autism. Archaic Subjectivation Disorder. Aesthetic moments. Intersubjectivity. Environment and subjectivity.

### **Referencias**

AUBERT, N. **Le culte de l’urgence, la société malade du temps**. Paris: Flammarion, 2003.

AMAT, N. **Escribir y callar**. Madrid: Siruela, 2010.

BION, W. **Atención e interpretación**. Buenos Aires: Paidós, 1970.

- BORGES, J. L. La muralla y los libros. In: **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emece, 1952.
- BOUBLI, M.; KONICHEKIS, A. **Clinique psychoanalytique de la sensorialité**. Paris: Dunod, 2000.
- BRUN, A. **Mediations thérapeutiques et psychose infantile**. Paris: Dunod, 2007.
- CADENAS, R. Realidad y literatura. In: **Obra entera: poesía y prosa**. Valencia: Ed. Pre-textos, 2007.
- CASAS, M. de Pereda. **En el camino de la simbolización: producción del sujeto psíquico**. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- CASTAREDE, M. F.; KONOPCZYNSKI, G. **Au commencement était la voix**. Toulouse: Erès, 2005.
- CHOUVIER, B. **Symbolisation et processus de creation**. Paris: Dunod, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Matiere a symbolisation**. Art, creation et Psychanalyse. Paris: Delachaux et Niestle, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Les processus psychiques de la mediation**. Paris: Dunod, 2004.
- COUTO, M. **E se Obama fosse africano?** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DAVID, M. **L'activité psychique et corporelle preverbale ou 18 minutes de vie de Tamara**. Institut Pykler. Asociation Pykler Loczy-France. DVD, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Prendre soin de l' enfance**. Toulouse: Erès, 2014.
- FÉDIDA P. L' "objet". Objet, jeu et enfance. L'espace psychothérapeutique. In: **L'absence**. Paris: Ed. Gallimard, 1978.
- FONAGY, I. **La vive voix**. Paris: Payot, 1983.
- FREUD, S. (1908). El creador literario y el fantaseo. v. 9. In: **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu, 1984.
- \_\_\_\_\_. (1912). Consejos al medico en el tratamiento psicoanalítico. v. 12. In: **Obras completas**. Buenos Aire: Amorrortu, 1984.
- GOMEZ MANGO, E. **Un muet dans la langue**. Paris: Gallimard, 2009.
- GOLSE, B. Du sens au sens. La place de la sensorialité dans les cours du développement. **Revue Spirale**, n. 57, p. 95-108, 2011.

- \_\_\_\_\_. **Mon combat pour les enfants autistes.** Paris: O. Jacob, 2013.
- GRANDJON, E. Sensorialité bande de moebius: la dimension familiale dans l'expérience sensorielle. In: **Journée du COR. L'expérience sensorielle de l'enfance.** Arles: COR, 1990.
- GUERIN, C. La poesie ou l'expérience sensorielle mise en mots. In: **Journée du COR. L'expérience sensorielle de l'enfance.** Arles: COR, 1990.
- GUERRA, V. **La observacion de bebés y la continuidad psíquica o cuando una mirada concede la certeza de existir.** 2008. Inédito.
- \_\_\_\_\_. Trastornos de sono en bebés: a noite, os pesadelos e o sinistro no psiquismo parental. **Psicanálise:** Revista da Sociedade de Psicanálise de Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 295-320, 2010.
- \_\_\_\_\_. **El complejo de lo arcaico y la estética de la subjetivación.** 2013. Inédito.
- \_\_\_\_\_. **Indicadores de intersubjetividad 0-12 m:** del encuentro de miradas al placer de jugar juntos. Film. Buenos Aires: Comité Outreach IPA, 2014.
- \_\_\_\_\_. El ritmo y la ley materna en la subjetivación y en la clínica in-fantil. **Revista APU,** n. 120, 2015.
- HOUZEL, D. Fluxs sensoriales et fluxs relationnels chez l'enfant autiste. **Journal de Psychanalyse de l'enfant** 2. v. 1. Paris: PUF, 2011.
- HUGHTON, L. **Vida y cartas de John Keats.** Valencia: Pre-textos, 2003.
- KHAN, L. L'expression. **Revue Francaise de Psychanalyse,** v. 67, n. 2, 2003.
- KREISLER, L.; CRAMER, B. Les bases cliniques de la psychiatrie du nourrisson. In: LEOVICI, S.; R. DIATKINE, R.; SOULÉ, M. **Traité de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent.** t. 2. Paris: PUF, 1985.
- LAZNICK, M. C. Pulsion invocante avec les enfants a risque autistique. In: CRESPI, G. **La voix. Des hypotheses psychanalytiques a la recherche scientifique.** Toulouse: Erès, 2013.
- LEBOVICI, S. **Elements de psychopathologie du bébé.** Toulouse: Erès, 2000.
- MARCELLI, D. **La surprise chatouille de l'ame.** Paris: O. Jacob, 2000.
- MELTZER, D.; HARRIS, M. **La aprehensión de la belleza.** Madrid: Grupo Cero, 2000.

- MILNER, M. O papel da ilusão na formação simbólica. In: **A loucura suprimida do homem são**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- NAKOV, A. Experience esthétique, contenance et transformation. **Journal de Psychanalyse de l'enfant** 2. v. 2. Paris: PUF, 2012.
- OGDEN, T. **Esta arte da psicanálise**: sonhando sonhos não sonhados e gritos interrompidos. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- PAZ, O. **Sombras de obras**. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- PEREIRA Da Silva, M. Uma paixão entre mentes : a função narrativa. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 47, n. 4, 2013.
- PONTALIS, J. B. **Las fuerzas de atracción**. Cidade do México: Ed. S.XXI, 1993.  
\_\_\_\_\_. **Ventanas**. Buenos Aires: Ed. Topia, 2005.
- PONTALIS, J. B.; GOMEZ MANGO, E. **Freud com os escritores**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- RESNIK, S. **Lo fantástico en lo cotidiano**. Madrid: Julian Yebenes, 1996.
- ROUSSILLON, R. **Paradoxes et situations limites de la psychanalyse**. Paris: PUF, 2001.  
\_\_\_\_\_. La dialectique presence-absence: Pour une métapsychologie de la présence. In: **Tribune Psychanalytique**. n. 9. Presses Cantrales: Lausanne. 2010.
- STERN, D. **El mundo interpersonal del infante**. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- TRACHTENBERG, R. Vínculo estético: imaginação, transformação e surpresa. **Revista do CEPdePA**, v. 13, p. p. 39-52, 2006.
- THOURET, D. **La parentalité a l'épreuve du développement de l'enfant**. Approche psychanalytique. Toulouse: Erès, 2004.
- VIÑAR, M. **Saez por Marcelo Viñar**: los retratos de Saez. Catálogo del M.E.C, 2010.
- WINNICOTT, D. **Realidad y juego**. Barcelona: Ed. Gedisa, 1971.

VICTOR GUERRA  
Rua Alfredo Baldomir 2442 / 202  
11300 Montevideo – Uruguay  
e-mail: vguerra@internet.com.uy