

## LA OBRA DE EDUARDO CHILLIDA: LA ESTÉTICA Y EL ENCUADRE PSICOANALÍTICO<sup>1</sup>

Gregorio Kohon\*

### I. Objeto estético, objeto psicoanalítico

En el catálogo de la muestra del artista israelí Joshua Neustein en el Museo Israel de Jerusalén en 2012, Meira Perry-Lehman (quien organizó la exposición) describió cómo procedía el artista con su trabajo<sup>2</sup>.

Primero, Neustein hacía garabatos en una hoja de papel; luego borraba algunas de las líneas, creando un cuadrado de bordes nítidos. Lo que quedaba del dibujo original, incluyendo las líneas borradas, evocaba dos operaciones: el acto de dibujar y el acto de borrar. Neustein recogía los residuos en una pequeña bolsa plástica y la fijaba a la parte inferior de la hoja. Esto afirmaba la presencia de lo que estaba, de hecho, ausente en el dibujo.

La muestra desplegó una serie de “dibujos borrados”, descripción ésta que expresaba una contradicción lógica: borrar lo que, en primera instancia, había sido dibujado es lo que hacía posible el dibujo. Los dibujos eran creados a través

---

1. Ponencia del XV Congreso Peruano de Psicoanálisis. “Crisol del Psicoanálisis. Clínica, neurociencias y artes”. Octubre 2017. Una versión anterior de este mismo trabajo fue publicada bajo el título *Some thoughts on the negative in the work of Eduardo Chillida* (incluido en el libro editado por R. J. Perelberg y G. Kohon, *The Greening of Psychoanalysis: André Green’s New Paradigm in Contemporary Theory and Practice*. London: Karnac, 2017).

2. Las obras mencionadas en este trabajo se pueden encontrar fácilmente en el Internet, buscándolas por el nombre del artista y el título de la obra: Joshua Neustein, *Erased Triangle*; Richard Serra, *Cycle* y *The Question of Time*; Eduardo Chillida, *Elogio del Horizonte* y *Peine del Viento*. Por razones de copyright no se han podido reproducir en el texto.

\* Psicoanalista didacta de la Sociedad Británica de Psicoanálisis. Fundador y exdirector del Centro de Estudios Psicoanalíticos de Brisbane, Australia. Autor de varios libros sobre psicoanálisis, entre ellos coediciones con A. Green y Rosine Perelberg; autor de poesía, cuento y novela. <guersh7@gmail.com>

del borrado. Como discutí en mi libro *Reflections on the Aesthetic – Psychoanalysis and the Uncanny*:

*Normalmente, un cuadro no existe antes de ser creado; la existencia le es dada a través de la acción de dibujar o pintar. Donde había “nada”, ahora hay “algo”. Sin embargo, en el caso de los “dibujos borrados”, la forma final —el producto exhibido colgando de la pared— se materializa a través de lo negativo: lo que ahora podía ser visto, no era simplemente porque antes era “invisible”. Estos cuadros de Neustein llegan a existir solo porque, paradójicamente, son borrados. Esto no acontece a través de un cambio epistemológico (un cambio en la cualidad del objeto mismo) sino a través de un cambio profundo en el estatus simbólico del objeto (Kohon, 2016, p. 139).<sup>3</sup>*

Algo comparable tiene lugar en la experiencia estética de la escultura moderna, en donde las problemáticas del interior y el exterior, lo sólido y lo vacío, el peso y la levedad, y las cuestiones del tiempo y el espacio primero devienen fundamentales en el momento mismo de su creación, y consecuentemente, en la percepción, apreciación, y comprensión de la obra creada. Las esculturas ya no son objetos sólidos con un rol simbólico en un pedestal rodeado de espacio, como en las antigüedades griegas. El observador es ahora invitado a moverse alrededor de las esculturas, a veces hasta caminar sobre ellas o atravesarlas: el espacio y el vacío alrededor forman parte de su estructura. Estén situadas en un museo o en un espacio exterior y abierto, las creaciones hacen que el sujeto participe, no solo físicamente, sino también a través de la anticipación, la memoria, y la atención.

---

3. Las ilustraciones son versiones libres de la editora.

Esto se encuentra claramente ilustrado en el trabajo del escultor norteamericano Richard Serra. Una de sus esculturas – *Cycle* (Ciclo), instalada en la Galería Gagosian de Nueva York en el 2010, siguió la misma inspiración presente en su famosa serie *La Cuestión del Tiempo*, creada para el Guggenheim de Bilbao (Kohon, 2016).

*Cycle* está formada por dos grandes piezas de acero en curva que se encuentran en una apertura aparentemente única. No obstante, esta apertura se convierte en dos: una apertura conduce a un cuarto redondo, grande, vacío; la otra sigue un camino de paredes estrechas. Con el paso del tiempo, el desgaste del acero vino a sugerir arenas coloreadas y olas marinas. Dado que cada apertura conduce a una salida diferente, el visitante, forzado a hacer una elección, está tentado de volver a entrar en la escultura una y otra vez desde diferentes lugares, experimentándola desde diferentes ángulos y de maneras diferentes. Estas esculturas están hechas para ser “caminadas”; la mera observación estática no es posible. A cada paso, el visitante es invitado a crear nuevos significados, a convertirse en participante, pero ésto se logra a través de la experiencia de lo negativo, por aquello que las esculturas no son.

En una entrevista Serra describió este proceso como un “intervalo de elección”. Ese momento de tener que hacer una elección, donde el tiempo se suspende, perturba el pensamiento del sujeto (Serra, en Goldstein, 2011). Mientras ocupamos el espacio de las esculturas, caminando alrededor y a través de ellas, la continuidad del tiempo es interrumpida: todo, el intervalo de elección, la cadencia de los movimientos del visitante y el rompimiento de la secuencia crean un efecto desorientador. Parece haber una multiplicidad de realidades en el espacio y el tiempo, produciendo un momento de despersonalización en el observador. Esto se asemeja cercanamente al concepto de “árbol del tiempo” de André Green, una estructura del tiempo en forma de árbol (Green, 2002, p. 162).

Green lo concibió como un sistema de fuerzas y senderos simultáneamente divergentes que, no obstante, operan juntos, sin convertirse jamás en una unidad absoluta. Los eventos, por lo tanto, no pueden ser considerados a través de una explicación de causa-y-efecto; no terminan en un punto cronológico dado; continúan existiendo mientras siguen siendo los mismos y, sin embargo, simultáneamente, se transforman. Si bien el inconsciente es a-temporal, esto no significa que no exista la temporalidad. No hay dos lecturas de un evento particular que sean exactamente las mismas: con cada interpretación los eventos cambian. Con cada nueva percepción, apreciación y consideración, el significado del evento cambia; aquello que es puesto en suspenso o dejado de lado (lo negativo) continúa formando parte indisoluble del mismo.

Lo negativo es un principio teórico fundamental en psicoanálisis, representado por el concepto de “el trabajo de lo negativo”, de André Green (1997, 1999). Según este autor, la presencia de lo negativo puede encontrarse en el concepto mismo del inconsciente freudiano: el prefijo “in” ya provee una clara referencia a ello. En la teoría freudiana, no existe un concepto clínico o teórico que no se relacione al inconsciente, y por ende a lo negativo. Según Green, el trabajo de lo negativo hace referencia y reúne los aspectos inherentes a la actividad psíquica más general, común a todos los seres humanos (Green, 1999, p. 12).

Hay una paradójica cualidad en lo negativo: representa un modo dual de pensamiento. La negación nunca será completada exitosamente; como bien sabemos, la disociación del yo nos permitirá saber y no saber a un mismo tiempo; la represión, al producir síntomas y sueños, nos permite ver lo que se ha mantenido escondido, lo negativo (Kohon, 1999; Parsons, 2000).

La importancia del concepto de Green puede ser apreciada en las creaciones del escultor español Eduardo Chillida, quien murió en el 2002, a los 78 años. Desde muy temprano en su carrera, Chillida ganó importantes premios internacionales y muchos admiradores alrededor del mundo, incluyendo a Martin Heidegger, quien creía que las obras de Chillida eran un desafío al discurso científico de la cuantificación del tiempo (1969). El artista combinó las formas y los materiales de las esculturas con los espacios ambientales para producir paisajes urbanos extraordinarios. Chillida concebía sus esculturas como una “rebelión contra la gravedad”, en donde existe una dialéctica entre el espacio vacío y el espacio lleno, entre el movimiento y la tensión estática.

*Elogio del Horizonte*, por ejemplo, ubicada en la cima de la colina de Santa Catalina, cerca de Gijón, en la Bahía de Vizcaya en el Mar Cantábrico,

aparece (incluso en las fotografías) como una obra gigantesca, monumental. Está hecha de concreto reforzado —tal vez el material menos “estético” que pueda imaginarse; son el mar, el viento y el suelo, los que se convierten en participantes activos importantes del momento estético. Al contemplar *Elogio del Horizonte*, uno no puede dejar de sentir una mezcla de reverencia y admiración.

Si uno se detuviera en medio del inmenso espacio vacío creado por los pilares de concreto, los sonidos del mar y del viento desarrollarían una presencia magnífica dentro de nuestras mentes. Lo que parece estar “faltando” en las esculturas es justamente lo que crea el espacio, revelando aquello que no pertenece a la estructura física misma. Se crea una dialéctica particular entre los vacíos como parte indisoluble de la escultura y la plena presencia del material usado, con todo su peso físico.

Tal vez la creación más ilustrativa de esta dialéctica es *Peine del Viento*, la obra favorita del propio Chillida. Para muchos críticos, se trata de su obra magna.

Ubicada al pie del Monte Igeldo, *Peine del Viento* fue instalada en 1977. Las tres espectaculares piezas de acero, cada una de las cuales pesa 11 toneladas, se presentan de forma dramática: están enterradas (ancladas, diríamos) un metro de profundidad en la roca de los acantilados, en la orilla oeste de la Bahía de San Sebastián, rodeadas por las olas del mar. Mientras que *Elogio del Horizonte* está orientada hacia el cielo, el *Peine* está en un diálogo constante con el mar.

Chillida manifestó que estas esculturas no participan de un espacio ya preexistente; es la obra misma la que crea el espacio, invitando al paisaje que la rodea a devenir parte de la escultura. Las tres piezas se ven como dedos o garras, una proyectándose hacia arriba mientras las otras dos, horizontales, están como llamándose entre sí. Para Chillida, las tres diferentes piezas constituyen una obra íntegra, completa.

Una persona observando esta obra podría ver las tres esculturas como ocupando un espacio determinado por un tiempo cronológico, siguiendo una secuencia de pasado, presente y futuro. Así lo creyó el mismo artista, quien señaló que las dos piezas más cercanas representan el pasado y el presente, conectadas entre sí y, a la vez, separadas. Para él, el futuro estaría definido por la pieza vertical, en el punto más alejado de la percepción del observador, señalando lo por-venir, el futuro. Sin embargo, la lógica estética parece trascender las explicaciones del propio artista. De hecho, me parece que *Elogio del Horizonte* evoca la experiencia inconsciente del tiempo, en donde el pasado y el presente están determinados, no por la idea de un inicio lineal de una vida, sino por el origen de una historia.

Vale la pena recordar que, cuando murió su gran amigo, Michele Besso, Albert Einstein le escribió a la hermana de Michele: *Personas como nosotros, que creemos en la física, sabemos que la distinción hecha entre el pasado, presente y futuro no es más que una ilusión persistente y obstinada* (citado en Rovelli, 2014).

Chillida argumentó que no existía un espacio que pudiera contener sus esculturas, ni un parámetro especial que determine un punto de referencia específico. De un mismo modo, no existe un momento dado, pasado, presente o futuro que defina un tiempo particular, inherente a sus obras. Las tres esculturas, estáticas contra la marea, fijadas en las rocas, son testigos de un movimiento pendular entre un origen desconocido e indefinido, y un futuro igualmente desconocido e incierto. Para ilustrar este movimiento, sugiero al lector acceder al siguiente clip del youtube: <https://youtu.be/evjEZisIXzQ>

Podemos apreciar cómo el viento, la niebla, los diferentes días del año, el clima cambiante, los sonidos, la furia de las tormentas, todo forma parte de las esculturas. No se trata de qué significado simbólico contienen las tres piezas, sino más bien de cómo el significado es creado con las idas y venidas de cada ola individual. Las olas le dan significado a la escultura estática a través de un proceso de repetición que nunca es el mismo.

Las obras literarias y el arte abren la posibilidad de experimentar múltiples temporalidades, como las figuras de un sueño. Las creaciones artísticas y literarias son un fenómeno extraño, son una ilusión, pero también, créase o no, lo es la ciencia. La ecuación de la curvatura del tiempo de Einstein, por ejemplo, demostró que no solo el tiempo sino que el espacio también se curva. Los físicos nos dicen que la demostración ha sido comprobada por lo que es, aparentemente, una “simple” ecuación. Carlo Rovelli, reconocido internacionalmente por sus destacadas contribuciones a la física teórica, explica que: ...*la mágica*

riqueza de la teoría (de la física) se abre a una sucesión fantasmagórica de predicciones que nos recuerdan las arengas delirantes de un loco, pero todas las cuales han resultado ser verdad (Rovelli, 2014, p. 7). Arengas delirantes de un loco, Rovelli dice, pero que no obstante son científicamente verdaderas.

Citemos a Rovelli una vez más: *Einstein predijo que el tiempo pasa más rápido en las alturas que abajo, más cerca de la Tierra. Esto fue medido (científicamente) y resultó correcto. Si un hombre que ha vivido a nivel del mar se encuentra con su gemelo que ha vivido en las montañas, descubrirá que su hermano es un poco más viejo que él.* Yo no lo entiendo pero tengo que creerlo porque me lo dice un científico. Esto es un pequeño destello de la realidad física, similar y comparable a la realidad psíquica revelada por el psicoanálisis. Nuestros sueños están hechos del mismo material extraño y delirante.

Volviendo al *Peine del Viento*, una distinción temporal entre pasado, presente y futuro constituiría una interpretación impuesta a través de una comprensión lineal del tiempo. Sin embargo, las creaciones de Chillida abren la posibilidad de múltiples temporalidades, eventualmente contradictorias, como las figuras de un sueño. Estas tres piezas constituyen una sola creación, pero no hay una unidad coherente temporal. Las múltiples temporalidades son las que determinan nuestra experiencia combinada de lo familiar con lo no-familiar, de lo siniestro.

Desde un punto de vista psicoanalítico, el tema de la identidad, las negociaciones entre “quien soy” y su negativo, “quien no soy”, constituyen la paradoja central de la subjetividad humana. Siendo familiar a mí mismo, ¿cómo puedo reconocerme a mí mismo en lo que no soy? Alternativamente, ¿cómo puedo ser tan ajeno a mí mismo, que a veces no me puedo reconocer en un espejo o en una fotografía? Uno de los mejores ejemplos de estas complejas dialécticas identificatorias y de autorreconocimiento lo expuso Freud en una nota a pie de página en *Lo Siniestro*:

*Estaba sentado solo en el compartimiento de mi coche-cama cuando una sacudida del tren, inusualmente violenta, abrió la puerta del gabinete de aseo colindante, y entró un caballero anciano en bata y gorra de viaje. Asumí que, al abandonar el gabinete de aseo ubicado entre los dos compartimientos, él se había equivocado, entrando a mi compartimiento por error. Levantándome con la intención de corregirlo, me di cuenta con consternación, que el intruso no era otro que mi propio reflejo en el espejo de la puerta abierta (Freud, 1919, p. 248).*

Sabemos que el estadio del espejo (Lacan, 1949) ofrece la primera oportunidad para una identificación perceptiva, el primer momento, digamos, mítico, en el que el sujeto se percibe como tal, alejándose así del narcisismo primario. No obstante, al tratarse de una ilusión, la identificación con una imagen en el espejo produce un doble del sujeto, deviniendo así una fuente de alienación: el hecho de ser se convierte en no-ser, lo familiar en no-familiar. No podemos escaparnos de esta identificación imaginaria: es lo que es.

De M'Uzan sugiere que, a pesar de que la afirmación "Yo soy yo y no alguien más", debería ser autoevidente, no existen garantías; esta clase de certeza puede desmoronarse con relativa facilidad. Los límites originales entre el yo y el no-yo, primarios y confusos, continuarán como función psíquica en todo ser humano (1983/2013, p. 60). De M'Uzan afirma que *no existe límite verdadero entre el yo y el no-yo, sino una vaga zona transicional, un espectro de identidad definido por las diversas posiciones que ocupa la libido narcisista...* (de M'Uzan, 1976, pp. 28-29).

Nos enfrentamos con una paradoja: una identidad es creada por lo que es y por lo que no es. Mientras se puede comprender que "Yo soy yo..." (a pesar de sus complicaciones y complejidades inherentes), considerar, aprehender y aceptar qué parte de mí es "no-yo" es mucho más difícil. Todos somos impulsados por deseos reprimidos inconscientes, vivimos acosados por experiencias traumáticas de las cuales no sabemos nada, somos perseguidos por estados emocionales y psíquicos de alienación que no podemos comprender. La ilusión de lograr ser algún día un self "más verdadero", un sí mismo que no sufra de la *extimité* del self respecto a sí mismo (Lacan, 1953-54), es un malentendido, tanto trágico y cómico como improductivo.

El hecho de que algo pueda ser creado a través de su negativo es una idea desconcertante, representado por lo siniestro freudiano, tanto en lo estético como en el psicoanálisis: es un encuentro con lo negativo, es decir, algo secreto o reprimido en el sujeto.

Como psicoanalistas, hemos aprendido a entender lo negativo a través de la experiencia que Freud tuvo en la Acrópolis: su "sensación de desrealización", el sentimiento y la convicción de que lo que había visto, no era real. En su descripción, Freud dijo que *... el sujeto siente que una parte de sí mismo le es extraña ...* (1936, pp. 244-245). El poder de las interpretaciones psicoanalíticas, así como el poder de la poesía, proviene de algún lugar entre *lo que es dicho* y *lo que permanece oculto...* (Tóibín, 2015, p. 23). No es un mundo limitado por los materiales y elementos usados: palabras, pintura, madera, cerámica o

concreto; es un mundo poético, creado por lo interior y lo intermedio —como en la música, donde los silencios son tan importante como las notas mismas.

No existen las certidumbres sobre nosotros mismos, o sobre nuestro pasado; no existe la certeza de que algo realmente se ha perdido, o que, si perdido, pueda ser recuperado. En esta mezcla particular de familiaridad y no-familiaridad, lo siniestro es disruptivo y perturbador. Lo negativo está en todas partes: tanto en la estética como en la vida, enfrentamos fantasmas, dobles, apariciones no solicitadas, *déjà vu*, peligros que nos sorprenden, anticipaciones ansiosas, presencias irreconocibles, etc. Estar abierto a experimentar lo negativo, materializado a veces como siniestro, es fundamental para la estética y para la experiencia psicoanalítica. Esto incluye ser capaz de soportar, enfrentados tanto con el objeto estético como con el objeto psicoanalítico, sentimientos de despersonalización (o de desrealización), tolerando nuestra ansiedad y nuestros miedos.

## II. El encuadre psicoanalítico

Me gustaría en este punto pasar a considerar el concepto del encuadre psicoanalítico. José Bleger distinguió el proceso —aquello que sucede en cada sesión en la relación entre analista y paciente (en otras palabras, la situación de transferencia y contratransferencia)— del encuadre, entendido como un no-proceso (1967/2013, p. 228). Las partes más psicóticas y regresivas del paciente están, según Bleger, contenidas por lo constante, por el no-proceso del encuadre —de aquí su vital importancia. El encuadre contiene los excesos de la transferencia. Esta constancia, tal como lo señaló Michael Parsons, requiere un esfuerzo: siempre hay una cierta resistencia que debemos superar (Parsons, 2000, p. 171). La resistencia (comúnmente compartida por paciente y analista) se encuentra en el centro de las muchas y frecuentes transgresiones del encuadre, las que, aunque menores, son siempre tentadoras: *Siempre hay un tirón en la dirección opuesta* (p. 171), señaló acertadamente Parsons. Al establecer las conexiones entre la realidad psíquica, la negación y el encuadre psicoanalítico (el título de su trabajo), Parsons estableció que mantener el encuadre psicoanalítico requiere la negación de la realidad externa; el espacio analítico creado de esta forma permite *un compromiso vivo con... la realidad ordinaria* (p. 181).

La palabra en español que usó Bleger es “encuadre”. En francés, el término es “le cadre” (Kohon, en Green and Kohon, 2005, p. 93; Birksted-Breen et al., 2010, p. 42). En el libro de Bleger, *Simbiosis y Ambigüedad*, John Churcher

y Leopoldo Bleger tradujeron al inglés la palabra encuadre, como “setting” (Bleger, 1967/2013). La palabra encuadre se origina en encuadrar: como en el inglés, enmarcar es “to frame”, refiriéndose principalmente a poner, colocar o disponer una pintura dentro de un marco. Así, algo está siendo contenido dentro de ciertos límites. Hay una clara invitación a que el observador centre su atención sobre ese objeto “enmarcado”.

De acuerdo al Diccionario de Cambridge, “setting” se refiere al lugar o tipo de entorno en donde algo es posicionado, o en donde tiene lugar un evento. El diccionario ofrece los siguientes ejemplos: “una casa romántica en un entorno maravilloso junto al río”; “un establo en un hermoso entorno rural”. Existe una variedad de sinónimos de *setting*: alrededores, posición, situación, fondo, trasfondo, entorno, ambiente, hábitat; lugar, locación, local, sitio, escenario, etc. Para mí, cuando se utiliza en psicoanálisis la palabra “setting”, ésta trae a la mente referencias teatrales; describe el ambiente físico de la situación psicoanalítica: el cuarto, el diván, las sillas, las repisas, los cuadros, etc. Idealmente, estas cosas solo cambian ocasionalmente; así, puede decirse que forman parte del no-proceso.

No obstante, el concepto de encuadre hace referencia a algo interno, mucho más exacto y preciso, diferente a la concepción de un “setting”. Parsons (2000) reconoció esta diferencia al referirse al manejo que Winnicott y Ferenczi hacían de pacientes graves, a través de los cambios en el “setting” exterior. Pero los cambios introducidos en el “setting” eran posibles porque el analista mantenía su “encuadre psicoanalítico interno” (p. 157).

Si retornamos a los dibujos borrados de Joshua Neustein, donde los dibujos eran creados por lo ausente, dentro del encuadre psicoanalítico existe un proceso, la transferencia, que es creada a partir de un no-proceso, de lo negativo: el encuadre silencioso ofrecido por el analista. Del encuadre surge la transferencia, materializada ésta a través de lo negativo. Es el encuadre lo que permite la expresión de la a-temporalidad del inconsciente, una forma específica de temporalidad, donde jamás podrán coexistir dos lecturas similares de un evento particular.

André Green sugirió que, al abrazar y acurrucar al bebé, la madre deja una impresión de sus brazos en el infante. Esto llegará a constituir, dice Green, una estructura encuadrante. Durante las ausencias de la madre, el infante la convierte en una pantalla de fondo, sobre la cual proyecta sus propias representaciones. Para que esta estructura evolucione, la madre debe haber estado, en primera instancia, presente. Si la madre estuvo emocionalmente ausente, y no

se logró establecer una estructura encuadrante, las futuras representaciones del sujeto materno no tendrán lugar, no podrán desarrollarse (Kohon, 2016; Perelberg, 2016). Puede suceder que el encuadre psicoanalítico no pueda contener a aquellos pacientes adultos que hayan fracasado en lograr tales representaciones; ellos no podrán tener una regresión terapéutica y aceptar la pasivación necesaria para someterse al tratamiento (Green, 1980; Green and Kohon, 2005).

El encuadre psicoanalítico invita a la regresión, a la vez que la frustra (Hannah Browne, a ser publicado en Kohon, 2018). Pero cuando la regresión es posible, la compulsión a la repetición se vuelve prominente. Ahora bien, si fuéramos a considerar la vida como una secuencia lineal, en la cual un evento sigue a otro en una continuidad directa, podríamos, en principio, identificar cómo un evento reaparece aquí y allá, durante el transcurso de nuestra vida. La repetición crearía, en verdad, un patrón identificable, dándole un contexto significativo a los eventos. Cuando miramos las olas del mar, no existe duda de que hay una repetición: todas son olas. De acuerdo a *La Logique du sens* de Gilles Deleuze, esto representa una manera platónica de entender el fenómeno de la repetición: se trata de un mundo de copias o de representaciones similares, equivalentes (1969, p. 302, citado por Hillis Miller, p. 5).

No obstante, nos enfrentamos con una paradoja: no existe jamás una ola que sea idéntica a otra. Tenemos que considerar una segunda forma de comprender la noción de repetición, la cual sigue una trayectoria teórica diferente que puede ser rastreada desde Vico a Hegel, pasando por el concepto de Nietzsche del eterno retorno, hasta llegar a la noción freudiana de compulsión a la repetición... (Hillis Miller, p. 5). La repetición es entendida aquí como el producto de una distinción o divergencia fundamental. Cada una de las olas que vimos en el video será, por definición, excesiva en su identidad: los detalles de sus movimientos y la extrañeza de su forma harán que sea absolutamente única —ninguna ola reproduciría alguna otra ola. De hecho, uno puede imaginarse una representación platónica arquetípica de la ola pero no existirá jamás una sola ola que pueda ser copia de una ola original. Esto es, de acuerdo a Deleuze, un modo nietzscheano de comprender la repetición, perfectamente ilustrado a la perfección por la compulsión a la repetición de Freud.

En la repetición freudiana, una ocurrencia es la misma que otra, pero la similitud entre ellas no hace desaparecer las diferencias; al contrario, la similitud será paradójicamente identificada a través de las diferencias. Las dos ocurrencias no son lo mismo —excepto a través de la presencia de sus efectos.

Es precisamente esto lo que le da al concepto freudiano de compulsión a la repetición, en oposición siempre al principio de placer, su apariencia de fuerza “demoníaca” (Freud, 1920, p. 35). Nos podemos imaginar el caso hipotético de una paciente, llamémosla María: sabríamos que María no se había casado con su padre, pero al casarse con Pablo, su marido, llegamos a comprobar una presencia fantasmagórica del padre de María en la persona de Pablo. Lo que caracteriza la repetición con su marido (en el presente), es una relación con su padre (en el pasado). Ésto no constituye una repetición simple sino que sigue una semejanza de ficción, imaginaria, a veces sorprendente, otras veces siniestra.

El recuerdo de cada ola, de algún modo familiar para nosotros, desaparece con la llegada inmediata de la siguiente, la que es completamente desconocida y no-familiar. Hay repetición pero ésta llega a constituir un recuerdo de algo que no ha sucedido nunca antes. Puede ser descrito, no tanto como un recuerdo, sino como una “forma negativa del olvido...” (Hillis Miller, 1982, p. 7). La semejanza es opaca (W. Benjamin (1969, p. 204). El significado que encontraremos en la repetición surgirá de la relación entre el segundo y el primer evento, en el contexto de una multiplicidad de temporalidades, generando una estructura que surge a través del *après-coup*.

### III. Conclusión

La forma habitual de interpretar del analista: “Me pregunto si ...”; “suena como si ...” nunca es una conclusión definitiva que se convierte en ley general. El psicoanálisis trabaja a través de inferencias abductivas: las hipótesis permanecen, esperan una confirmación ulterior —se plantean como preguntas. Es una inferencia lógica, una hipótesis basada en observación. La conclusión a la que se llega puede o no puede ser verdad. El término “abducción” fue acuñado por Charles Sanders Peirce, filósofo, matemático y científico americano, a través de su trabajo sobre la lógica de la ciencia: intentaba designar un tipo de inferencia deductiva, diferente al ya familiar tipo inductivo.

En contraste con ella, la abducción se define como el proceso de formar hipótesis explicativas. Durante este proceso, pueden crearse y ofrecerse muchas hipótesis para explicar un hecho, pero solo unas cuantas pueden ser relativamente satisfactorias. Que una explicación pueda tener sentido no significa que haya solo una explicación, ni siquiera que esta sería la mejor. Para Peirce, la abducción es la única operación lógica capaz de introducir nuevas ideas (1903, p. 171; ver también Eisele, 1985; Fabbrichesi & Marietti, 2006).

Un paciente me dice, *Anoche, mi padre apareció en mi sueño; era mi padre, estoy seguro, y, sin embargo, también pudo haber sido mi amigo Roberto: tenía su mismo pelo largo y rizado, el mismo acento judío del norte de Londres... siempre consideré a Roberto como un tipo muy sádico...* Este es el material del que están hechos los sueños: una ilusión de una similitud que existe solo a través de las diferencias entre una persona (el padre) y otra (un amigo). Esta es una forma negativa de olvido, la cual se vuelve significativa a través de un proceso de *après-coup*: el recuerdo del amigo nos hace entender el olvido de su padre (Perelberg, 2007; 2008). En la situación psicoanalítica, el paciente y el analista re-descubrirán, una y otra vez, que el “pasado” es un nombre equivocado —por cierto, el tiempo pasa pero el pasado persiste. Esto es un intermedio entre recordar y olvidar, lo que define el carácter siniestro de nuestros sueños, el sentido surreal de existencia en el que vivimos todos los seres humanos. Este algo intermedio se actualizará en el proceso de la transferencia, lo cual permitirá un proceso de elaboración. No obstante, la elaboración, incluso en su sentido más comprensivo, implica tener que aceptar que esta tarea jamás será lograda a plenitud. Nada puede ser cambiado por completo, transformarlo en algo bueno de manera completa, recuperarlo totalmente. Algo permanecerá reprimido, no digerido, no elaborado. En otras palabras, lo negativo siempre estará presente en nuestras vidas.

El psicoanálisis desafía la definición. La teoría psicoanalítica, siempre excesiva, no puede ser sostenida por el tipo de evidencia que algunos quisieran ver como “científica”. La evidencia no puede ser garantizada. Las pruebas no se pueden ofrecer fácilmente. Carlo Ginsburg, Professor Emeritus en UCLA, señala que el psicoanálisis es una forma de conocimiento conjetural —un conocimiento indirecto, presuntivo, intuitivo, basado en el estudio de casos individuales; el psicoanálisis forma parte de disciplinas altamente cualitativas, y Ginsburg, con abierta admiración, lo sitúa junto a la física y a la historia. Él sugiere que el psicoanálisis es una disciplina basada en detalles que están fuera del control consciente: ...rastros infinitesimales que permiten la comprensión de una realidad profunda, que es de otro modo inasible: trazos —más precisamente síntomas (como en el caso de Freud), o pistas o rastros (como en el caso de Sherlock Holmes)... (Ginsburg, 1989, p. 101). Con razón, Lacan sugería a los psicoanalistas que leyeran novelas de detectives.

Como psicoanalistas, no podemos simplificar aquello que tiene múltiples niveles de significación, cada uno de ellos excepcionalmente complejo. Por lo tanto, el psicoanálisis nunca llegará a una posición en la cual su teoría y su

práctica estén en condiciones de dar una explicación completa de su sujeto. Ni ahora. Ni en el futuro. El mantenimiento del encuadre psicoanalítico ayuda al paciente y al analista a soportar esta complejidad y estas incertidumbres.

### Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1969). *Illuminations*. (Translation: Harry Zohn) New York: Shoken.
- Birksted-Breen, D., Flanders, S. & Gibeault, A. (2010). *Reading French Psychoanalysis*. Hove: Routledge.
- Bleger, J. (1967). Psycho-analysis of the psycho-analytic frame. *International Journal of Psychoanalysis*, 48:511-519. (Newly translated by John Churcher and Leopoldo Bleger as Psychoanalysis of the psychoanalytic setting). En J. Bleger (1967), *Symbiosis and Ambiguity – A Psychoanalytic Study*. Edited by J. Churcher & L. Bleger, with a Preface by R. Horacio Etchegoyen. London and New York: Routledge, 2013.
- Browne, H. (2018). Regression: allowing the future to be re-imagined. En G. Kohon (editor). *British Psychoanalysis – New Perspectives in the Independent Tradition*. London and New York: Routledge.
- Delleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris: Les Editions de Minuit.
- De M'Uzan, M. (1976). Countertransference and the paradoxical system. *Revue Française de Psychanalyse*, 40 (2): 575-590. Reprinted in *Death and Identity: Being and the Psycho-Sexual Drama*, ed. M. de M'Uzan, trans. A. Weller. London: Karnac, 2013.
- . (1983). The person of myself. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 28: 193-208. Reprinted in: *Death and Identity. Being and the Psycho-Sexual Drama*, ed. M. de M'Uzan, trans. A. Weller. London: Karnac, 2013.
- Eisele, C. (Ed.) (1985). *Historical Perspectives on Peirce's Logic of Science*. New York: Mouton.
- Fabbrichesi, R., & Marietti, S. (2006). *Semiotics and Philosophy in Charles Sanders Peirce*. Newcastle: Cambridge Scholars Press.
- Freud, S. (1919). The “uncanny”. *Standard Edition*, 17: 217-252.
- . (1920). Beyond the Pleasure Principle. *Standard Edition*, 18: 1-64.
- . (1936). A disturbance of memory on the Acropolis. *Standard Edition*, 21: 237-248.
- Ginzburg, C. (1989). *Clues, Myths, and the Historical Method*, trans. J. & A. C. Tedeschi. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2013.
- Goldstein, A. M. (2011). “You Have to Make a Choice”: A Q&A with Richard Serra on his new sculptures at Gagolian [Interview]. *Artinfo (International Edition)*, 28 September.
- Green, A. (1980). Passions and their vicissitudes. On the relation between madness and psychosis. In *On Private Madness*. London: Hogarth, 1986.

- Green, A. (1997). The intuition of the negative in 'Playing and Reality'. *International Journal of Psychoanalysis*, 78 (6): 1071-1084.
- . (1999). *The Work of the Negative*. London: Free Association Books.
- . (2002). *Time in Psychoanalysis: Some Contradictory Aspects*. London: Free Association Books.
- Green, A. & Kohon, G. (2005). *Love and its Vicissitudes*. London: Routledge.
- Heidegger, M. (1969). Art and space. Man and World. *An International Philosophical Review*, 6 (1): 3-8.
- Hillis Miller, J. (1982). *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Oxford: Blackwell.
- Kohon, G. (1999). *No Lost Certainties to Be Recovered*. London: Karnac.
- . (2016). *Reflections on the Aesthetic Experience: Psychoanalysis and the Un-canny*. London: Routledge.
- . (2018). (Editor). *British Psychoanalysis – New Perspectives in the Independent Tradition*. London and New York: Routledge, 2018.
- Lacan, J. (1949). The mirror stage as formative of the function of the I. En J. Lacan, (1977) *Écrits. A Selection*. London: Tavistock Publications.
- . (1953-54). The topic of the imaginary. *The Seminar of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique*, ed. J.-A. Miller. New York: Norton, 1991.
- Ogden, T. H. (2005). *The Art of Psychoanalysis. Dreaming Undreamt Dreams and Interrupted Cries*. Hove: Routledge.
- Parsons, M. (2000). Psychic reality, negation and the analytic setting. En *The Dove that Returns, the Dove that Vanishes – Paradox and Creativity in Psychoanalysis*. London and Philadelphia: Routledge.
- Peirce, C. S. (1903). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. 5*, ed. C. Hatshorne & P. Weiss. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.
- Perelberg, R. J. (2006). The Controversial Discussions and *après-coup*. *Int. J. Psycho-Anal.*, 87:1199-1220
- . (2007). (Editor). *Time and Memory*. London: Karnac.
- . (2008). *Time, Space and Phantasy*. London: Routledge.
- . (2016). Negative hallucinations, dreams and hallucinations: the framing structure and its representation in the analytic setting. *International Journal of Psychoanalysis*, 97:1575-1590. Also in R. J. Perelberg & G. Kohon (Editors). *The Greening of Psychoanalysis – André Green's New Paradigm in Contemporary Theory and Practice*. London: Karnac, 2017.
- Rovelli, C. (2014). *Seven Brief Lessons on Physics*, trans. S. Carnell & E. Segre. London: Allen Lane, 2015.
- Tóibín, C. (2015). *On Elizabeth Bishop*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

## Resumen

El autor sostiene que las obras literarias y el arte abren la posibilidad de experimentar múltiples temporalidades, como las figuras de un sueño, y por ello permiten una aproximación privilegiada a los aspectos paradójales de la subjetividad humana. Los espacios “borrados” del artista Neustein son los que hacen el dibujo, y llegan a existir sólo porque, paradójicamente, son borrados. Las esculturas de Serra son un espacio por el que se puede transitar, abren al espectador a una multiplicidad de realidades en el espacio y el tiempo. Se asemeja al concepto “árbol del tiempo”, donde lo que se deja de lado continúa formando parte de la totalidad y configura lo negativo (ambos conceptos de Green). Las macizas y ligeras esculturas de Chillida crean espacios de diálogo vibrante con la naturaleza que las circunda, las olas le dan significado a la escultura estática a través de un proceso de repetición que nunca es el mismo. Lo negativo aparece transfigurado en estas imágenes, lo que está y lo que no está conforman por igual lo que estamos siendo. Es así como aborda el encuadre psicoanalítico, como el único recurso del que dispone el analista para sustentar su teoría y su práctica, en toda su dimensión de complejidad e incertidumbre.

**Palabras clave:** arte, encuadre, lo negativo, repetición, subjetividad

## Abstract

The author argues that literary works and works of arts in general open the possibility of experiencing multiple temporalities, like the figures of a dream. Therefore allow a privileged approach to the paradoxical aspects of human subjectivity. The “erased” spaces in the works of the artist Neustein make the drawings, and come to exist only because, paradoxically, they are erased. Serra’s sculptures are a space through which one can walk, opening the visitor to a multiplicity of realities in space and time. It resembles the concept “*tree of time*”, where what is left aside continues to form part of the whole and shapes the *negative* (both concepts of Green). The massive and light sculptures of Chillida create spaces of vibrant dialogue with the nature that surrounds them. The waves give meaning to the static sculpture through a process of repetition that is never the same. The negative appears transfigured in these images, what is and what is not shape equally what we are being. The psychoanalytic setting would be the only resource available to the analyst to support his theory and practice in all its complexity and uncertainty.

**Key words:** art, frame, the negative, repetition, subjectivity