

Víctor Guerra*

Diferentes funciones del ritmo en la subjetivación y en la creación

Introducción

Era el verano de 1993, y estaba de regreso en Sarajevo (había ido allí tres meses antes), en esta ocasión invitada por un productor de teatro local para escenificar una obra en una de las salas maltrechas de la ciudad sitiada. Nos habíamos conocido durante mi visita de abril, me preguntó si estaba interesada en regresar en calidad de directora, le respondí que sí, claro, con gusto, y él y las demás personas de teatro que conocí recibieron con entusiasmo la obra que opté por escenificar: *Esperando a Godot*, de Beckett. Debería ser superfluo añadir que la obra iba a ser representada en serbocroata: no se me había ocurrido siquiera que los actores seleccionados pudieran o debieran hacer otra cosa. Es verdad que la mayoría sabía algo de inglés, como parte de los sarajevinos cultivados que vendrían a ver nuestra producción. Pero el talento de un actor está inextricablemente unido a los ritmos y sonidos de la lengua en la cual ha desarrollado ese talento; y se podía confiar en que el serbocroata era el único idioma que todo el público dominaba. A los que acaso piensan que huele a presunción atreverse a dirigir en una lengua desconocida, sólo puedo responder que el teatro de repertorio opera en la actualidad con tantos circuitos internacionales como el repertorio de la ópera desde siempre. Cuando Arthur Miller aceptó una invitación para dirigir una representación de *Muerte de un viajante* en Shanghai hace unos

* Asociación Psicoanalítica del Uruguay.

años, sabía tanto chino como yo serbocroata. En todo caso (créame), no es tan difícil como parece. Se necesita, además de las propias capacidades teatrales, un oído musical y un buen intérprete. (Sontag, 2001/2007, p. 261)

Recuerdo una historia que se enlaza con el tema del intérprete y del ritmo. Evoco a un personaje de mi infancia. Yo me crié en un barrio común de la ciudad de Montevideo, llamado La Comercial. Portaba ese nombre por la cantidad de comercios, almacenes y bares que conformaban su geografía humana. Era un barrio de boliches, cuadros de fútbol, murgas y tablados.

Cuando yo era niño, era común que algunas personas jubiladas estuvieran en la esquina conversando cerca del boliche de mi padre; allí se congregaban emigrantes, viejos emigrantes italianos y españoles. Había uno que se llamaba Carmelo, del cual yo en mi adolescencia me burlaba porque no hablaba bien el español. Lo hacía mezclando su dialecto del sur de Italia, y para embromarle, le decía “Lu Carmelu”. Más de una vez le increpaba junto con otros jubilados: “Pero, Carmelo, ¿cuándo vas a hablar bien el español? ¡Ya hace un montón de años que estás acá, y seguís hablando así!” (Guerra, 2006/Inédito).

Recuerdo que a veces, ante mi insistencia, él me miraba en silencio con un cierto gesto de resignación, y me decía:

Ma, Vittorio, é la música, Vittorio, ¡¡la música!! Y se iba hacia un costado y cantaba lentamente una canción de su tierra. Cuando lo hacía cruzaba los brazos sobre sí mismo, como si se abrazara. En aquel momento yo no lo entendía y pensaba: ¡este Carmelo está loco! (Guerra, 2006/Inédito)

Con el tiempo, uno va aprendiendo que lo que a veces parece locura puede ser parte de una sabiduría. Carmelo en su “ignorancia” me enseñaba que hay algo más allá del contenido del lenguaje: la música, la melodía, el ritmo, que pueden llegar a ser una forma de sostén del ser. La respuesta que me daba Carmelo en mi barrio de infancia tenía, aunque no lo supiera, un punto de encuentro con la experiencia que viviera Susan Sontag en Sarajevo. Hay un “talento” que está en relación con el ritmo y el sonido de la lengua materna, que forma parte del itinerario existencial del ser humano y es a su vez señal de identidad de todo emigrante. Pero, asimismo, este universo rítmico, musical, signifiante, forma parte esencial de las bases primeras de la constitución del ser humano, de sus marcas arcaicas de subjetivación.

Las investigaciones realizadas por Golse (2011) en el Programa Individualizado de Lengua Española (PILE) muestran cómo el bebé entra al lenguaje a través de la música de la voz. Y el psicoanalista americano Rose (2006), estudiando esta misma situación desde el ángulo opuesto –es decir, acerca de cómo el elemento rítmico y creativo de un músico tiene relación con la experiencia arcaica, primaria-, se pregunta de dónde surge la receptividad estética, y concluye que puede ser que la compenetración y la empatía emocionales no verbales que caracterizan el interjuego entre el infans y los padres constituyan su prototipo, y ubica dentro de esta matriz el sonido y

las sílabas rítmicas que conforman las bases universales de la música y las palabras.

Vemos entonces cómo distintos escenarios congregan el tema de los vínculos, el ritmo, la música, la palabra. Temas que se enlazan en los diferentes protagonistas de las novelas que escribe la vida.

En este trabajo intentaré desplegar algunas de estos enlaces.

Comencemos, pues, con una mirada sobre cómo el ritmo y sus “talentos” forman parte del inicio de la historia subjetiva del ser humano.

Vínculo temprano y ritmo

La construcción del vínculo entre una madre y su bebé puede ser vista como una historia de encuentros y desencuentros, de claridades y opacidades, de armonías y disarmonías.

Innumerables trabajos dan cuenta de las vicisitudes de estas historias plagadas de variaciones y de diferentes tonalidades musicales a la manera de una sinfonía inconclusa que siempre se reescribe, cada vez, con cada nuevo hijo. Entre las múltiples vertientes que la componen, el tema del ritmo parece ser un elemento fundamental. Diferentes autores de diferentes orígenes han aportado y aportan elementos diferentes pero muy concordantes sobre esta temática del ritmo. Me refiero a autores que han *provocado* en mí un diálogo interior muy fecundo que marca mi pensamiento y mi trabajo clínico con bebés y sus padres¹. A lo largo de los años, el diálogo interno con su pensamiento es parte de la melodía que se ejecuta en mí cuando pienso en el desarrollo de estas ideas.

Por mi parte, entiendo el ritmo en relación con, por lo menos, seis perspectivas:

1. Reiteración de una experiencia de forma cíclica y con cierto grado de previsibilidad (que coincide con el aporte de Marcelli sobre los macrorritmos):

Ritmo viene de *rei*, que traduce el hecho de fluir. Primitivamente asimilado a una repetición, una pulsación correspondiente al orden cósmico o biológico, marcado por la recurrencia, el ritmo es entonces lo que vuelve o hace volver. (Marcelli, 2000, p. 112)

Grammont (1967) define el ritmo como constituido por el retorno de los tiempos marcados en intervalos teóricamente iguales.

Pero esta definición, que parece unilateralmente continua, no debe dejar de lado la idea de que también desde el ritmo se introduce la discontinuidad, tal como lo sostiene Marcelli (2000) con el concepto de microrritmos, con la introducción de la sorpresa y lo

1. En Francia: B. Golse (2006), R. Roussillon (2001), D. Marcelli (2000), A. Ciccone (2005), G. Haag (2005), H. Maldiney (1974), R. Prat (2007), D. Thouret (2004), S. Missonier (2007), A. Brun (2007), M. Goldbeter (2010), N. Abraham y M. Torok (1978/1987), I. Fónagy (1983), M. Gratier (2001), entre otros. En el Reino Unido, F. Tustin (1987/1996), C. Trevarthen y M. Gratier (2005). En España: M. Pérez-Sánchez y H. Chbani de Pérez-Sánchez (1998), I. Cabanellas, J. Eslava, C. Eslava y R. Polonio (2007).

inesperado a través del juego de cosquillas. Este autor agrega que:

El ritmo es esencialmente un articulador. Él articula y es lo que lo diferencia de la cadencia: el ritmo es aquello que liga a través del tiempo: continuidad y cesura, ésta temporalidad está hecha no solamente de repeticiones, sino también de sorpresas, cadencias y rupturas de la cadencia. La esencia del ritmo está en esa tensión indefinible entre una necesidad de regulación-repetición y una espera de sorpresa-asombro. (Marcelli, 2007, p. 124)

Es interesante en este punto tener en cuenta los aportes de Laplanche (1992/1996) en relación con el ritmo. Este autor –tomando como referencia la casi única cita de Freud sobre el tema del ritmo– señala que:

es necesario que el tiempo lineal se redoble en su derivada (en el sentido matemático del término), es necesario que se reduplique materialmente en ritmo, ese ritmo justamente de la interrupción y de la conexión, del destello y de la oscuridad, para devenir conciencia de tiempo. (p. 113)

Y reflexionando sobre la cita de Freud en *El problema económico del masoquismo* (1924/1992), agrega que:

cuando Freud se interroga sobre la significación energética del principio del placer, ya no puede sostener la concepción, sostenida por la experiencia, según la cual todo displacer correspondería a un aumento de tensión y todo placer, a una disminución [...], y que el factor decisivo respecto de la sensación es, probablemente, la medida del incremento o reducción en un periodo de tiempo. [...] Quizás sea el ritmo, el ciclo temporal de las alteraciones, subidas y caídas de la cantidad de excitación. (Laplanche, 1992/1996, p. 70)

La reflexión de Freud, escasa, limitada y no retomada, nos abre un campo muy fértil porque contempla una modificación de su teoría y concede un valor central a las oscilaciones temporales que se organizan en la vida psíquica de manera rítmica.

Laplanche (1992/1996) sostiene que “el elemento esencial en la percepción externa (sensorialidad) o interna (placer-displacer) es el de un ritmo” (p. 71). Por otra parte, Gratier (2001) también señala que el ritmo “comprende la repetición, pero está pautado por lo que llamamos como ritmo expresivo, que contiene una parte de irregularidad y de improvisación conjunta” (p. 10), tal como dos músicos de jazz en proceso de improvisar.

2. Una forma de organización temporal de la experiencia (“yo tengo mi ritmo para hacer las cosas”) que posee una relación estrecha con la intensidad (afectos vitales, según Stern, 1985/1991).

Sobre este punto, Trevarthen (citado por Álvarez, 1991/2006) señala:

¿Cómo podría la mente infantil identificar físicamente a las personas? ¿Qué características de su conducta funcionan como un diagnóstico de ellas? La conducta intencional tiene un cierto número de

características que no comparten con los seres inanimados. [...] El movimiento inanimado marcha cuesta abajo, oscila, rebota, pero no se despliega en impulsos autogenerados ¿Cualquier cosa que tienda hacia explosiones rítmicas sin aparente motivación, como una mancha de luz solar reflejada, parece estar viva? Esta vitalidad rítmica del movimiento es la primera identificación de estar en compañía de seres vivos. (p. vii)

La vitalidad rítmica que establecería esa primaria identificación de “estar con” otro ser humano otorgaría además, hacia el interior del bebé, una primaria forma de identidad.

3. El ritmo configuraría entonces una de las primeras formas de inscripción de la continuidad psíquica, un núcleo primario de identidad (identidad rítmica). Al respecto, Ciccone (2005, 2007) se refiere a varias funciones del ritmo, entre las que sobresale el ser base de seguridad, y rastrea este concepto desde la etapa fetal con las investigaciones de Maiello en relación con los *audiogramas*, de naturaleza eminentemente rítmica.

Tustin (2003) plantea el ritmo (de seguridad) como:

Movimiento o pauta con una sucesión regulada de elementos fuertes y débiles, de condiciones opuestas o diferentes. Parecería que un ritmo regulado –es decir, un ritmo compartido que rebasa los límites de prácticas restrictivas exclusivamente autocentradas– procura la posibilidad de que los contrarios se experimenten juntos con seguridad, porque ellos se pueden modificar y transformar entre sí. Así nace un intercambio creador. (p. 275)

La interesante perspectiva de Tustin retoma caminos diferentes que interrogan la clínica y la vida misma. Esta autora plantea entonces que un ritmo que rebase, supere la experiencia autocentrada (encierro narcisista) y se abra al ritmo compartido puede ser un elemento fecundo con efectos de transformación en un intercambio creador. Es muy interesante la coincidencia que puede operar entre diferentes perspectivas teóricas, ya que, por ejemplo, Abraham (Abraham y Torok, 1978/1987) sostiene que hay un ritmo que caracteriza la “fusión” con la madre y que la búsqueda de un ritmo regular con repetición de la misma estructura correspondería a un deseo de fusión total, pero de una manera letal². Esto nos lleva a pensar en los aportes de Freud (1920/1984) en relación con la pulsión de muerte como *eterno*

2. Nosotros mismos, en una investigación realizada hace tiempo (Díaz Rossello, Guerra, Rodríguez, Strauch y Bernardi, 1991), sosteníamos que el ritmo era el organizador de la angustia del bebé en momentos de *disconfort*, y que el adulto que cuida de un bebé apela básicamente a dos formas de ritmo: básico e interactivo. El ritmo básico apuntaría a una experiencia cercana a la fusión (con el bebé en brazos), porque mantiene su regularidad con pocas modificaciones y rupturas, y es el que utiliza la madre en el momento del dormir del bebé a través del hamacado, el movimiento del cuerpo que parece danzar y la voz que se suma con vocalizaciones también rítmicas, por ejemplo, cos canciones de cuna. Es decir que el bebé comparte una experiencia de una envoltura rítmica que lo calma y transforma su estado de displacer. El ritmo interactivo, por el contrario, se caracteriza por un juego de continuidad-discontinuidad, ya que introduce variaciones en el ritmo y apunta a que el bebé esté alerta, atento y coparticipando lúdicamente de su entorno.

retorno de lo igual, es decir, un ritmo que no se abre al otro, que no se abre a lo nuevo, a la sorpresa del encuentro, un ritmo que se mantiene como idéntico a sí mismo.

Nassikas (2011) aporta un ejemplo de la historia en su análisis del ritmo idéntico como experiencia humana desubjetivante. Se refiere a *La lengua del III Reich*, de Klemperer (1947/1996), quien reflexiona sobre el ritmo del tambor. Señala que los nazis crearon una “lengua” para abolir la experiencia social anterior al nazismo y pautar así una subjetivación basada en la aniquilación de la diferencia. Klemperer (1947/1996) describe la experiencia de observar un desfile militar en 1932 con el paso militar rítmico, idéntico, en el ritmo del tambor:

La tropa entera daba la impresión de ausencia de vida individual. No podía entender el misterio de esa escena, porque solo formaba un soporte sobre el cual se desplegaba la única figura que dominaba y que me dominaba: el ritmo del tambor [...] la lengua del III Reich se nos imponía a todos los presentes. (p. 43)

El tambor y el ritmo que emitía mostrarían la terrible transformación de todos los sujetos de la tropa en elementos de una máquina sin alma, en expresión de una lengua, la del totalitarismo del III Reich:

La lengua del III Reich busca hacer perder al individuo su esencia individual, de anestesiar su personalidad, de transformarlo en algo sin pensamiento propio, sin voluntad, que se sienta apenas un átomo en un bloque de piedra que rueda. [...] Parecería que la masificación de lo idéntico, a partir del ritmo repetitivo del tambor y el desfile de la tropa, tenía el objetivo de limitar o más bien destruir las capacidades mentales de ligazón dominados por los vínculos lenguajeros. (Klemperer, 1947/1996, p. 49)

La experiencia subjetivante se escenificaría entonces en un juego permanente y estructurante entre lo mismo y lo diferente, entre lo conocido y lo sorprendente (inérito), que podría estar en la base tanto de la subjetivación del bebé como de la creación en el arte.

4. Ritmo y ley materna. Como lo vamos viendo, el ritmo sería uno de los primeros organizadores del encuentro intersubjetivo, base del advenimiento del bebé como ser humano. Madre-bebé, padre-bebé van conformando un ritmo en común, como una música necesaria y fundante de la danza de la subjetivación. Danza que tiene como instrumento central la comunicación y el lenguaje corporal. Al respecto, Meschonnic (2009) nos recuerda que el rol decisivo del cuerpo es el del cuerpo que habla –a través de un gesto, una postura, una expresión, una mímica, una voz, una entonación–, ya que hablamos con las manos y con el rostro.

Y esta comunicación básica parte del necesario *compartir estésico y emocional* (Roussillon, 2004) que habilitará las primeras formas de *simbolización primaria* (Roussillon, 2010). Experiencia fundante que posibilitará la elaboración de la ausencia y el acceso a la representación del objeto. Esta experiencia rítmica subjetivante es la posibilidad también de crear una propia lengua. Una lengua primaria, territorio de lo *in-fans*, como propone Pontalis (2008) –que precede a la “tiranía

de las palabras”–, de la cual somos exiliados (Gómez Mango, 2009) y a la cual retornamos, por ejemplo, en la escena del amor, de la pasión, del arte, del análisis y del contacto con un bebé. Ese ritmo en común que llamamos *ritmicidad conjunta* irá pulsando los pares dialécticos presencia-ausencia, continuidad-discontinuidad, articulados con la palabra. Como dice Hustvedt (1999): “No se puede tener presencia sin ausencia, y el propio lenguaje nace de ese ritmo. Las palabras pueden interpelar a aquello que falta. ¿Dónde habitan las palabras si no en una zona situada entre presencia y ausencia?” (p. 124). A esa zona *entre presencia y ausencia* ella la denomina *entre-idad*, y allí la palabra es compañera inseparable del ritmo en el proceso de subjetivación. En palabras de Ciccone (2005), “nacemos a la vida psíquica” en un encuentro de ritmos que se abre a la significación naciente de la palabra.

De esta manera la función de cocreación de un ritmo podría ser una función materna fundamental, base de los procesos de subjetivación ¿Esto podríamos englobarlo bajo el concepto de ley o función materna? Al hablar de *ley materna*, no me refiero al anclaje de una perspectiva estructuralista, sino a la idea de principios organizadores del encuentro con consecuencias en la estructuración psíquica del infans.

Fue Roussillon el primero en hablar del concepto de *ley materna*. En su libro *Paradojas y situaciones fronterizas en psicoanálisis* (1991/1995), al dedicar su elaboración al concepto de ritmo y de ritmo compatible, transmite el concepto de que si hubiera una ley materna, ella sería la del respeto por el ritmo del sujeto (bebé). Asimismo, hace un análisis del ritmo en la vida psíquica y en la obra de Freud, especialmente en el *Proyecto de una psicología para neurólogos*, con el concepto de *período*. Al hablar del traumatismo psíquico, Roussillon, (1991/1995) señala que “el traumatismo psíquico, el dolor, va a ser pensable como fracaso de esta solución de socorro. Su figura típica es la disritmia” (p. 210). Más adelante, se refiere a una posible *ley del ritmo biológico* y, específicamente, aporta “podríamos anticipar que se trata de la ley materna, ley del respeto del ritmo propio tan faltante en las patologías narcisistas” (p. 210). E insiste en pensar

el traumatismo como efecto de una disritmia, de un no respeto de la ley biológica, del ritmo propio del sujeto. [...] Es el ritmo propio del niño, el respeto de su tiempo el que viene a apuntalar esta apropiación yoica. A un ritmo demasiado rápido, el niño se sentirá desposeído, licuado, inconsistente, enfrentado a una angustia de vaciamiento, de evacuación, podría entonces trastornarla sobre sí en una defensa paradójica, en lugar de reflexionarla. A un ritmo demasiado lento, la experiencia perderá su sentido, su valor y su vida, y el objeto intermediario se perderá en la noche del tiempo, movilizándolo las angustias de pérdida de objeto y de abandono. (p. 210)

Sé que es un punto polémico hablar de la una ley materna, pero considero que es una forma (a través de procesos empáticos) de regular (como lo hace toda ley) algún aspecto del funcionamiento del sujeto para posibilitar la convivencia con los otros. Y la *ley materna del encuentro* es para mí un principio organizador de la vida afectiva

con el bebé como incipiente sujeto, que muchas veces se encuentra severamente distorsionado en las patologías tempranas. Por ello, retomando estos conceptos como punto de inspiración, sugiero la idea de que la *ley o función materna* estaría conformada por lo menos por tres elementos:

- a. Respeto por el ritmo propio del sujeto (adecuación a los tiempos del bebé) y cocreación de un ritmo en común.
- b. Espejamiento, traducción y transformación de sus vivencias afectivas.
- c. Apertura a la palabra, al juego y a la terceridad.

Estos tres elementos –junto con otros– estarían en la dinámica de un encuentro estructurante, fuente también de la gestación de los procesos de simbolización, desde una perspectiva intersubjetiva. Serían parte de lo que podríamos denominar *simbolización en presencia o primaria*. Todo esto estaría en diálogo y resignificación permanente con lo que se ha planteado clásicamente como la *ley paterna* (transmisión de la prohibición del incesto y de la diferencia de las generaciones y de los sexos, entre otros), prohibiciones estructurantes, generadoras del trabajo de representación y desplazamientos propios del devenir subjetivo. Lo anterior nos lleva a interrogarnos sobre un aspecto muy importante de la subjetivación del bebé, que es lugar del tercero y la función del padre. Diferentes autores se han ocupado de ello en lo relativo a las triangulaciones precoces, pero un aspecto fundamental es el que queremos transmitir desde el concepto de *ley materna*, acerca de cómo la madre tiene incorporado el lugar del tercero en su mente, en relación con el deseo con respecto a su bebé. Si bien la participación directa del padre en el mundo pulsional del bebé es algo de suma importancia, queremos jerarquizar aquí el lugar del tercero en el deseo de la madre, cómo ella abre el horizonte libidinal del hijo hacia un espacio tercero, representado por el padre.

En cuanto al espejamiento, la traducción y la transformación de las vivencias, estas son condiciones esenciales y fundantes de la constitución subjetiva. Sobre el espejamiento no voy a explayarme porque ya conocemos los grandes aportes –por ejemplo, de Winnicott (1971/1980)– al respecto. Green (1978), nos aporta algo fundamental sobre el papel del espejamiento de los afectos, tarea que efectúa quien cumple la función materna en presencia directa con el bebé. El autor señala:

Esta reacción en espejo de los afectos del niño y la madre me parece que va más lejos de lo que corrientemente se dice la proyección. Es la noción de pareja simétrica y complementaria que es fundadora de una simbolización primaria, como si cada parte del símbolo aguardase su respuesta de la otra para que se pudiera crear un tercer término, sólo constituible por la tentativa de re-unión consecutiva a la separación.

Creo que las palabras de Green son muy ilustrativas de un tiempo de simbolización primaria que podemos entender no solo como una reacción, sino como una forma de metabolización de los afectos desde el ángulo de la complementariedad, que no sería posible teorizar únicamente desde el concepto de proyección o identificación proyectiva.

Sobre la traducción o “función traductiva”, podemos pensar que quien se encarga del cuidado de un bebé desde el alba de la subjetivación, en la medida que pueda establecer una ligazón libidinal con él, tratará de dar un sentido a los gestos corporales que él emite. Allí se instala tanto la *violencia de la interpretación* (Aulagnier, 1975/1977) como el *placer de traducción*. Sostengo que la madre al encontrarse con su bebé tiene una necesidad de construir una lengua propia, exclusiva, que después debe abrir a los otros y abandonar. Por otra parte, ese placer del *trabajo de traducción* posibilitará entamar un placer de contacto, una verdadera *estética de la subjetivación* que le permita tolerar la *violencia de lo arcaico* (Guerra, 2013/Inédito). Violencia entendida en relación con que la madre (o quien cumpla su función), que para poder establecer un vínculo con el bebé debe “desalojar” su self adulto, abandonar su ritmo de vida común, y revisitar sus experiencias infantiles, su forma de comunicación primaria, *infans* que la expone a diversas sensaciones de fragilidad, incerteza, vulnerabilidad (*regresión de enlace*). El placer de traducción la confirmaría como aquella que puede conocer, entender, tener la ilusión de un *saber único* que detenta junto con el padre (en el mejor de los casos), en relación con su bebé.

Pero ¿por qué traducir? ¿Qué se busca con ello? ¿Qué efecto puede tener en el bebé? Para intentar responderlo, recurrimos a las palabras de Susan Sontag (2001/2007):

En su origen (al menos en inglés), la traducción [*translation*] versaba sobre la mayor diferencia de todas: la diferencia entre estar vivo y muerto. Traducir es, en sentido etimológico, transferir, desplazar, transportar. ¿Con qué fin? Con el de ser rescatado, de la muerte o extinción. (p. 377)

De esta manera podemos pensar que el bebé tiene necesidad de ser traducido para hacer el pasaje, el desplazamiento del cuerpo biológico a la significación erógena de la vida psíquica, y así compartir códigos de intercambio simbólico con los otros. El “estilo traductivo” de cada madre nos hablará de su propia historia y de qué lugar ocupa este bebé en su mundo fantasmático.

Hochmann (1994/1997) hace aportes muy interesantes al respecto, cuando plantea que la *revêrie* maternal es una instancia metafórica y que la madre hace un trabajo de traducción al que se dedica para metaforizar las producciones vocales, gestuales o excretorias de su bebé y para incluirlas en su fantasmática personal, sea cual sea. Este trabajo de traducción parece tener tres características: se organiza en un relato, está destinado a un tercero y es fuente de un placer específico. Así, las palabras que la madre coloca sobre los actos del bebé no son un simple léxico, una decodificación término a término. Están unidas por una sintaxis, forman parte de un relato (p. 42). Por otro lado, el relato que la madre realiza está dirigido a otro que no es solo el bebé, implica también un tercero aun cuando no esté presente en la escena. Y, sin duda, el placer que produce la madre, especialmente cuando su relato traductivo genera un efecto de calmar

al bebé, es un placer de orden libidinal. Ahora, como agrega Hochmann (1994/1997): “el relato interior de la *revêrie* interpone entre el bebé y la madre un filtro protector, una sublimación originaria que se ejerce en total desconocimiento de la naturaleza sexual de esta experiencia” (p. 44).

Hochmann (1994/1997) ha denominado *autoerotismo mental* este aspecto de la suspensión del placer directo encuadrado en la producción de un relato y el placer que le otorga, y lo define así: “Por autoerotismo mental yo entiendo algo del orden de lo que Evelyn Kestemberg llamaba un placer de funcionamiento, un placer del aparato psíquico en vías de producir pensamientos” (p. 44). Sería el placer calmo y tranquilo que surge también de ir comprobando su capacidad de consolución del bebé.

La apertura al tercero no implica solamente una forma de expresión del escenario del deseo materno y su atravesamiento por la castración, sino que también implica que ella permita en lo concreto que el padre y otros puedan ocupar el espacio del bebé, y ella acepte su incompletud. Sin embargo, junto con esto incide un aspecto fundamental, que sería la presencia de *objetos terceros* que preanuncien la presencia y función del padre. Me refiero al papel del juego, con la introducción de diferentes objetos (que denomino *objetos tutores*), que devienen depositarios y *testigos* del devenir pulsional del bebé y de ella misma (Guerra, 2010). Ya no es el cuerpo materno la zona privilegiada de contención y placer con el bebé, ni tampoco el propio cuerpo del bebé a través de su autoerotismo, sino que el desplazamiento de la libido busca en el espacio los objetos, los juguetes, el espacio transicional que une y separa a la madre y el bebé. La disposición lúdica materna ya entrama una forma de *interdicción*. Al introducir juguetes o elaborar juegos compartidos como el *juego de escondida*, la madre le transmite al bebé que ella ya no es todo para él y que hay un horizonte libidinal más allá de su cuerpo y de su presencia.

Esta gama de experiencias fundantes la denomino *interludicidad*, o la disponibilidad de compartir una experiencia lúdica que cocrean ambos, desde la cual se entrelazan el encuentro intersubjetivo (el compartir afectivo), el placer libidinal, la creación y la interdicción (Guerra, 2014).

Y es desde este territorio que se gesta también la entrada del tercero (padre)...

Una vez más, recurriremos al arte para poder metaforizar dicha experiencia. En este diseño realizado por el artista plástico Milton Matos, apreciamos un encuentro madre-bebé en apertura a la terceridad:



He tratado de expresar esto en el poema que surgió en mí después de apreciar la obra. El poema dice:

Tres líneas en ritmo

Tres líneas apenas
ondulantes

ascendentes
descendentes.

Tres líneas danzando en el universo de la hoja en blanco.

El círculo de la hoja envuelve la figura, mientras
esta viaja por el papel inaugurando vida.

Inaugura trazo, marca, sentido.

¿Puede apenas una línea vestir de sentido un espacio vacío?

En tres líneas,
dos vidas,

una madre que mira a un bebé
que duerme o mira otro espacio.

En verdad no importa
si duerme o mira,
importa que, unidos, se están separando.

Porque entre la madre y el bebé
hay un espacio en blanco.

Porque entre la madre y el bebé
pulsa un pequeño vacío:

separación,
distancia,
puente,
respiración,
ritmo.

¿Que los une en la imagen?
¿El gesto del rostro que mira, que envuelve?
¿La mano que guía
y se continúa en la curva del cuerpo?

Continuidad en la discontinuidad.
Más allá del agujero en blanco,
algo de la madre se continúa:
la ondulación de un ritmo
abierto al otro que espera anhelante,
fuera del cuadro:
¿el Padre?

¿Podríamos decir que el artista “sorprendió” a la diada en un instante de transición, de pasaje, de cambio? La atención de la madre se ubica en relación con el cuerpo del bebé, pero no lo toca con su mano, lo toca con su atención. La atención del bebé, en cambio, está orientada hacia un espacio tercero, algo que no es su cuerpo ni el de su madre. Están unidos y separados al mismo tiempo. Más allá del espacio entre ellos, más allá de la separación, el dibujo transmite una

armonía, un movimiento en común. Un movimiento materno parece continuarse en el movimiento del bebé... ¿Podríamos pensar que es un ritmo el que se continúa? ¿Hacia dónde? ¿Buscando qué? ¿O a quién? ¿Al Padre? ¿O a quien tome el lugar de figura paterna?

Resumiendo, podríamos decir que en el poema quisimos transmitir ese movimiento libidinal materno de coconstruir un ritmo con su bebé y abrirlo al tercero para que también cocree con el bebé otro ritmo diferente.

5. Ritmo y creación literaria. El poeta portugués Eugénio de Andrade (2011) dice:

Porque al principio es el ritmo; un ritmo sordo, espeso, del corazón o del cosmos –¿quién sabe dónde uno comienza o el otro acaba?–. Desprendidas no sé de qué limbo, las primeras sílabas surgen, trémulas, inseguras, tanteando en lo oscuro, como procurando un tenue, difícil amanecer. Una palabra de súbito brilla, y otra, y otra más. Como si unas a otras se llamasen, comienzan a aproximarse, dóciles: el ritmo es su lecho; allí se funden en un encuentro nupcial, o apenas se tocan en el intercambio de una breve confidencia, cuando no se repelen, crispadas de odio o aversión, para regresar a la noche más opaca. (p. 159)

Aquí Eugénio de Andrade nos aporta su propia versión de los orígenes. Nosotros podríamos jugar con la ambigüedad de la idea. ¿De qué principio se trata? ¿Del principio de la escritura? ¿De la inspiración del escritor? ¿Del principio de la vida psíquica? ¿Del alba de la subjetivación? Una y otra dialogan, una y otra se fertilizan mutuamente. Si tomamos el camino de la creación, el poeta nos dice que la escritura nace de un ritmo de base que proviene del adentro o del afuera, y no importa precisar el origen ¿O más bien nacen desde un *entre*? Habla de que las primeras sílabas surgen desde un *limbo*, y eso me evoca esa palabra tan querida por Pontalis, que intentara hacer trabajar en su libro *L'enfant des limbes*. El limbo sería ese espacio intermediario entre la vida y la muerte, indefinible, inasible, que es para él la metáfora de lo que nunca termina de nacer. Entonces, para Eugénio de Andrade las sílabas se buscan, se encuentran, se establece una ligazón libidinal y se funden en un encuentro nupcial, dando a entender el valor sexual del encuentro y de la palabra; pero puede acontecer también su contrario, el desencuentro, el repelerse y el retorno a la noche opaca de lo que no pudo acontecer.

Esto marca tanto el desencuentro del poeta con las palabras como lo que podría ser también el desencuentro de un bebé con su entorno cuando, por efecto de una disritmia, el ritmo no acontece como *lecho-sostén* del encuentro, y eso implicaría un riesgo en la subjetivación.

Veamos un segundo ejemplo de ritmo y creación literaria.

En *Rayuela*, Cortázar (1963/1991) dice, en relación con la escritura:

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman pensamiento y que hace la prosa, literatura u otra.

Hay primero una situación confusa que solo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que me saca de la superficie, que lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro.

Ese balanceo, ese swing en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas comprendo que no tengo ya nada para decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. Así por la escritura bajo el volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro, sea lo que sea. (p. 330)

Podemos apreciar la sutileza de Cortázar, quien señala partir de un territorio informe, caótico, y es el ritmo el que lo envuelve y le da cierto grado de organización, lo saca de la superficie y lo reenvía hacia una tercera instancia: el texto escrito.

El filósofo Maldiney (1974) sostiene que es a través del ritmo “que se opera el pasaje del caos al orden” (p. 151). Salimos del caos a través del ritmo, que es en sí mismo una experiencia estética, en su sentido más primitivo. Maldiney insiste: “estético se refiere al griego *aesthesis* (sensación) y recubre todo el campo de la receptividad sensible” (p. 153).

¿Y esa receptividad sensible, sensorial, no es acaso una condición básica del encuentro rítmico madre-bebé?

Parece que en esto Cortázar “se acerca a las madres”, quienes ayudan a sus bebés a pasar de la angustia, de la confusión, apelando al ritmo, transformando su angustia, en camino a una terceridad: ¿producción simbólica, lúdica, territorio del lenguaje, de la alteridad, de un espacio diferente, de un ámbito tercero?

Estos aspectos configuran una vertiente paradójica y creativa de la madre con su bebé que torna previsible su presencia y anticipable su ausencia, y es un verdadero motor de la vida psíquica junto con el trabajo psíquico en relación con el deseo.

En cuanto a los aspectos interactivos, la experiencia rítmica se puede apreciar en los acoples propios de la experiencia con el pecho, en la forma en la que la madre lo toca, lo acaricia (Díaz Rossello, Guerra, Rodríguez, Strauch y Bernardi, 1991), le habla, entra en sincronía (Bernardi, Díaz Rossello y Schkolnik, 1986), tolera las retiradas del bebé en los juegos cara a cara (Stern, 1971) y en la presentación de los objetos que capturan la atención del bebé³. Todo esto implica un esfuerzo del psiquismo materno y la necesidad de un funcionamiento psíquico muy peculiar, que Winnicott (1966/1989) denominara *enfermedad maternal primaria*, situación que conlleva la emergencia de angustias arcaicas y la puesta en juego de defensas de orden primario.

3. No voy a desarrollar aquí la dimensión patógena que puede adquirir el ritmo, ya sea como “falso self motriz” (Guerra, 2001/Inédito) o “procedimientos autocalmantes”, o como parte de los “agarres sensoriales adhesivos” en tanto defensas extremas combinadas; esto, unido a una kinestesia rítmica –o, más bien, cadencial– por el balanceo del cuerpo o de la cabeza, o bien de la agitación rítmica del objeto mismo que procura sensación de sobrevida (Haag, 2005).

Veamos ahora un ejemplo diferente del ritmo en la literatura. En su libro *El furgón de los locos*, Liscano (2001) describe la situación de un preso que vuelve a la celda común después de estar mucho tiempo aislado como castigo:

Una tarde traen a un compañero que lleva meses aislado. Se le ofrece comida, lectura, lo que quiera.
Nada, no le interesa nada. [...] Comienza a oscurecer y dos o tres se ponen a tocar el tambor en unos tarros de plástico, en una caja. El recién llegado se incorpora, ensaya unos pasos de baile.
Gritos, aplausos.
Sigue bailando, un instante más.
Y luego no para, sigue. Se mueve, el cuerpo busca el ritmo, lo encuentra. Se hace un espacio en el medio de la celda, poco a poco se forma un corro de hombres sentados en el suelo, en los colchones, alrededor del que baila.
Y el recién llegado baila, baila. Con los ojos cerrados gira, alza los brazos, mueve la cadera, los hombros, quiebra el cuerpo, se detiene, gira en el otro sentido.
Los músicos se cansan, se aburren, pero la música no puede parar, otros recogen el tambor, el tarro de plástico abandonado. La música debe seguir para que el hombre siga volando, viajando, en su baile, en su cosa, en su felicidad. Está feliz, feliz, se le ve en la cara, en los ojos cerrados, en las manos, en el cuerpo liberado. Hace meses que está solo, que su cuerpo no siente el calor de otro cuerpo amigo cerca. Y baila, el cuerpo baila, una hora, hora media.
¿No estará enfermo?
En todo caso, enfermo y feliz.
Cuando por fin para, se sonrío, nos mira. Se pone a hablar.
¿Hay algo para comer?
Es otro, ya se olvidó de que nos tuvo más de una hora expectantes, alegres, preocupados. Ya visitó el sitio que necesitaba visitar, vaya a saber dónde, con quiénes. Ahora es otro y está aquí. Quiere comer. (pp. 173-174)

Esta es una historia de un hecho social, de un hecho humano, y es a la vez metáfora, tejido se significaciones abiertas ¿Por qué no pensar en este cuento tan emotivo como una metáfora de la *ficción de los orígenes*? Hay un “recién venido” que antes de hablar, se comunica con su cuerpo, que realiza una “coreografía en presencia” de la mirada de otros que “conceden la certeza de existir” (Pontalis, 1980), y que insistentemente busca un ritmo, *su* ritmo, que es a su vez encuentro, armonización con el ritmo de los otros que lo reciben ¿Todos estos conceptos de quienes hablan? ¿Del preso adulto o de un bebé “recién venido” al mundo (de los otros)?

Roussillon (1991/1995) señala:

¿No hay implícitamente la idea de una adaptación y de una armonización suficiente de ritmos internos y externos durante la experiencia de satisfacción? Dicho de otra manera, ¿no hace falta una armonización suficiente de ritmos (de la succión, de las presiones de la mano de la una y de la otra, de la continuidad/discontinuidad del flujo de leche, de la respiración, etc., para que la satisfacción ocurra verdaderamente como algo encontrado/creado? (p. 222)

Y esta armonización suficiente de ritmos, ¿no la podríamos pensar como una forma de *ritmicidad conjunta* que va gestando un sentido muy primario de la identidad como sensación de continuidad psíquica⁴? La experiencia que nos narra Liscano nos habla del valor del ritmo en el encuentro humano y también del valor de la mirada, de la atención psíquica como investidura activa del otro (Houzel, 1995).

¿Podríamos pensar que en su baile, en su ritmo, se establece un reencuentro consigo mismo a través de la puesta en juego en el cuerpo de una *narrativa corporal*? ¿Estaría a su vez *narrando* una escritura hecha en su cuerpo, del trazo, del ritmo que otros crearon *en y por* él? Liscano, en ocasión de las 4 Jornadas de Literatura y Psicoanálisis (Montevideo, 2009) realizó el comentario personal de que al presenciar la escena narrada en el libro, en su momento daba la impresión de que el sujeto estaba abrazando rítmicamente su cuerpo como si fuera abrazado por otro, como si se reencontrara con alguien y en el mismo momento él fuera *el que abrazaba y el abrazado*. ¿Experiencias rítmicas no verbales, que hablan de una historia escrita en el cuerpo, de una *in-fancia* de la lengua? ¿Reactualización de marcas primarias, de las representaciones-cosa en relación con el objeto?

Pero también es un texto que en el aquí y ahora de la relación con el otro se reescribe y se edita como algo nuevo, no solo como búsqueda de una huella del pasado. Por ello quiero resaltar la idea del reencuentro, ya que para mí es tanto muestra de una marca que viene del pasado como edición de algo nuevo que desde el presente resignifica lo anterior, y es ahí, en esa paradoja suspendida en el tiempo, que emerge el efecto subjetivante, renovador, que da un espesor creativo a la experiencia.

6. Ritmo, palabra y prosodia. *Armonización de ritmos, ritmicidad conjunta, compatibilidad rítmica* son diferentes formas de nominar una forma de encuentro no verbal, que parecería ser fundante de un núcleo primario del self (identidad rítmica) que, como vemos, se mantiene vigente a lo largo de la vida y se revive *après coup* en análisis, en los que a veces la palabra no alcanza como forma de elaboración psíquica. Hay formas de encuentro y captación de la experiencia emocional que bordean la palabra y cobran valor de lenguaje en un *mudo anclaje* corporal. Stern (2005) lo teoriza como la experiencia del *momento presente*, en el que se da un encuentro intersubjetivo inédito, las más de las veces en un nivel de comunicación implícita.

Bedó (1988) ha incursionado con profundidad en estos territorios, y se pregunta:

4. Entiendo la *ritmicidad conjunta* como una experiencia temprana en la vida psíquica, que sería: a) una forma de construir la sensación de continuidad de la experiencia con el objeto, e integrar la discontinuidad, b) una forma de ligar la pulsión a un objeto, y c) una matriz intersubjetiva primaria (Trevarthen, 1979), cuyo objetivo es el placer libidinal del encuentro y la construcción del objeto interno. A su vez, esta ritmicidad conjunta -como trabajo con la pulsión y el objeto- es el prólogo de lo que aparecerá más adelante como “atención conjunta” (Scaife y Bruner, 1975), la experiencia intersubjetiva de atención, de investidura dirigida hacia un tercer objeto (externo).

¿Puede haber un “insight emocional” puro, definiéndolo como la aprehensión afectiva de conocimiento, sin comprensión sintáctica? [...] Hay insights que son preguntas sin respuesta, en aquel lugar privilegiado que es el espacio analítico donde bajo el disfraz de lo cotidiano se hacen las grandes preguntas imposibles de contestar, donde tampoco se esperan respuestas, pero donde hay alguien que escucha, donde se adquieren “insights viscerales” a veces responsables de los grandes cambios inefables en palabras. [...] Las limitaciones de lo verbal son conocidas. No es novedad que la melodiosidad, el ritmo, la palabra cantada, o la poesía, tienen una capacidad de perforar la barrera prosaica del lenguaje discursivo. (p. 83)

Pareciera que pedir auxilio a los músicos y los poetas que trabajan en el límite de la palabra nos ofrece modalidades sutiles de comprensión emocional de tales experiencias, que pueden ser de gran auxilio en nuestra escucha analítica.

Sigamos escuchando a Bedó (1988):

¿Es que la experiencia estética pura logra contactar en forma no mediata con el proceso primario? [...] La emoción estética surge de un triunfo de superar las barreras del pensamiento verbal y vislumbrar verdades inefables. El contenido emotivo es siempre más profundo que cualquier experiencia intelectual. Prerracional, perteneciente a los ritmos del cuerpo y de la vida misma. La experiencia estética proporciona un insight masivo que las palabras solamente desvirtuarían. (p. 81)

Terreno que comprende las modalidades de comunicación primarias (como lo señala Trevarthen) y marcan su incidencia en los procesos de cambio de un paciente en tratamiento analítico ¿Es que un paciente en tratamiento no debe también *buscar su ritmo*, su tiempo, su forma de transmitir sus vivencias? ¿Y no es acaso parte de las herramientas analíticas intuir la necesidad, tanto de armonizar el ritmo del paciente con el del analista, como la necesidad de ciertos momentos de deconstruirlo⁵, herramientas que en algunos momentos privilegiados de un análisis se expresan más por la melodía de la voz que por el contenido?

Dice Winnicott (1966/1989):

Importa mucho la forma en que el analista utiliza las palabras y en consecuencia la actitud subyacente a la interpretación [...] aunque el psicoanálisis de pacientes adecuados se basa en la verbalización, todo analista sabe que, además del contenido de las interpretaciones, la actitud subyacente a la verbalización tiene su importancia y que esa actitud se refleja en los matices, en la elección de la oportunidad y en miles de formas comparables a la infinita variedad de la poesía.

¿Y no será acaso el ritmo una de esas variedades?

5. En el sentido de que la búsqueda y la fascinación por una *armonización de ritmos* puede ser en algún momento parte de una resistencia de la dupla analítica para enfrentar la alteridad y la castración.

Resumen

En el presente trabajo el autor desarrolla el tema del ritmo en diferentes vertientes. Trabaja un concepto que se le presenta como polisémico intentando establecer una interrelación entre campos heterogéneos, entre expresiones artísticas diversas y los procesos de subjetivación desde una perspectiva psicoanalítica. Intenta abrir el tema y desarrollar la correlación entre los procesos de creación artísticos y los procesos de constitución subjetivos. Apela a diferentes ejemplos al respecto y establece y desarrolla la hipótesis de una función o *ley materna* que marcaría de una forma peculiar la estructuración del niño, en la cual el ritmo jugaría un papel importante.

Descriptor: *Arte, Creación, Intersubjetividad, Ritmo, Subjetivación.*

Abstract

In the present work the author develops the theme of rhythm in different aspects. He develops a polysemic concept, trying to establish a relationship between heterogeneous fields, between diverse artistic expressions and the processes of subjectivation from a psychoanalytical perspective. He attempts to open the matter for discussion and develop a correlation between the processes of artistic creation and the processes of subjective construction. He makes use of different examples in this respect and establishes and develops the hypothesis of a function or *mother law*, which marks in a particular form the structuring of the child and in which rhythm would play an important part.

Keywords: *Art, Creation, Intersubjectivity, Rhythm, Subjectivation.*

Referencias

- Abraham, N. y Torok, M. (1987). *L'Écorce et le Noyau*. París: Flammarion. (Trabajo original publicado en 1978).
- Álvarez, A. (2006). *Live company: Psychoanalytic psychotherapy with autistic, borderline, deprived and abused children*. Nueva York: Routledge. (Trabajo original publicado en 1991).
- Andrade de, E. (2011). *Prosa*. Lisboa: Modo de Ler.
- Aulagnier, P. (1977). *La violencia de la interpretación: Del pictograma al enunciado*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1975).
- Bedó, T. (1988). Insight, preelaboración e interpretación. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 66, 39-55.
- Bernardi, R, Díaz Rossello, J. L. y Schkolnik, F. (1986). Ritmos y sincronías en la relación madre-hijo. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 61, 93-100.
- Brun, A. (2007). *Médiations thérapeutiques et psychose infantile*. París: Dunod.
- Cabanellas, I., Eslava, J., Eslava, C. y Polonio, R. (2007). *Ritmos infantiles: Tejidos de un paisaje interior*. Barcelona: Octaedro.
- Ciccone, A. (2005). L'expérience du rythme chez le bébé et dans le soin psychique. *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, 53(1-2), 24-31.
- Ciccone, A. (2007). Rythmicité et discontinuité chez le bébé. En A. Ciccone y D. Mellier, *Le bébé et le temps* (pp. 13-38). París: Dunod.
- Cortázar, J. (1991). *Rayuela*. Madrid: ALLCA XX. (Trabajo original publicado en 1963).
- Díaz Rossello, J. L., Guerra, V., Rodríguez, C., Strauch, M. y Bernardi, R. (1991). *La madre y su bebé: Primeras interacciones*. Montevideo: Roca Viva.
- Fónagy, I. (1983). *La vive voix*. París: Payot.
- Freud, S. (1984). Más allá del principio del placer. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 18, pp. 1-62). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1920).

- Freud, S. (1992). El problema económico del masoquismo. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 19, pp. 161-176). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1924).
- Garbarino, H. (1986). *Estudios sobre narcisismo*. Montevideo: Asociación Psicoanalítica del Uruguay.
- Goldbeter, M. (2010). *La Vie scillatoire: Au coeur des rythmes du vivant*. París: Odile Jacob.
- Golse, B. (1999). *Du corps à la pensée*. París: PUF.
- Golse, B. (2006). *L'être bébé*. París: PUF.
- Golse, B. (2011). La música, la interpretación y la dirección de la cura en el trabajo con los bebés. *Figures de la Psychanalyse*, 21, 165-175.
- Golse, B. y Simas, R. (2007). La cuestión del ritmo entre empatía(s) e intersubjetividad(es). *Revue Spirale*, 44, 59-64.
- Gómez Mango, E. (2009). *Un mudo en la lengua*. París: Gallimard.
- Grammont, M. (1967). *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. París: Delagrave. (Trabajo original publicado en 1904).
- Gratier, M. (2001). Harmonías entre madre y bebé. *Revue Enfances et Psy*, 1(13), 9-15.
- Green, A. (1978). La realidad pertenece al niño. En Donald W. Winnicott. Buenos Aires: Trieb.
- Guerra, V. (2001). *Inquietud, hiperactividad y falso self motriz*. Inédito.
- Guerra, V. (2006). *Carmelo y la música*. Inédito.
- Guerra, V. (2007). El ritmo, entre la pérdida y los hallazgos. *Revue Spirale*, 44, 139-146.
- Guerra, V. (2010). Transtornos del sueño en bebés: A la noche, los pesadillos y el siniestro no psiquismo parental. *Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre*, 14(1), 153-244.
- Guerra, V. (2013). *El complejo de lo arcaico y la Estética de la subjetivación*. Inédito.
- Guerra, V. (2014). *Indicadores de intersubjetividad 0-12 m: Del encuentro de miradas al placer de jugar juntos* [video documental]. Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Montevideo.
- Haag, G. (2005). Temporalidades rítmicas y circulares en la formación de representaciones corporales y espaciales en el seno de la sexualidad oral. En F. Richard y F. Urribarri (dir.), *Autour de l'œuvre d'André Green: Enjeux pour une psychanalyse contemporaine* (pp. 181-192). París: PUF.
- Hochmann, J. (1997). Cordelia o el silencio de las sirenas: Una relectura de la autismo infantil de Kanner. En R. Perron y D. Rivas, *Autismes de l'enfance* (pp. 29-54). París: PUF. (Trabajo original publicado en 1994).
- Houzel, D. (1995). *L'aube de la vie psychique: Études psychanalytiques*. París: ESF.
- Hustvedt, S. (1999). *En lontananza*. Madrid: Circe.
- Konicek, A. (1999). Identidad sensorial en el bebé y en el adolescente. En P. Gutton y P. Jeammet (coord.), *Troubles de la personnalité: Troubles des conduites* (pp. 139-149). París: GREUPP.
- Klemperer, V. (1996). *LTI, la lengua del III Reich: Carnets d'un philologue*. París: Albin Michel. (Trabajo original publicado en 1947).
- Konicek, A. (2008). *De generación en generación: La subjetivación y los lazos precoces*. París: PUF.
- Laplanche, J. (1996). *La prioridad del otro en psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1992).
- Liscano, C. (2001). *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta.
- Maldiney, H. (1974). *Regard, espace, parole*. París: L'Âge d'homme.
- Marcelli, D. (2000). *La surprise: Chatouille de l'âme*. París: Albin Michel.
- Marcelli, D. (2007). Entre los microrritmos y los macrorritmos: La sorpresa en la interacción madre-bebé. *Revue Spirale*, 44, 123-129.
- Meschonnic, H. (2009). *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*. París: Verdier-Poche. (Trabajo original publicado en 1982).
- Missonnier, S. (2007). Nacimiento: Basso continuo y sincopas. *Revue Spirale*, 44, 165-179.
- Missonnier, S. (2007). Nacimiento: Basso continuo y sincopas. *Revue Spirale*, 44, 165-179.
- Nassikas, K. (2011). *Exiles de lengua*. París: PUF.
- Nietzsche, F. (1971). *Ecce Homo*. Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1908).
- Pavlovsky, E. (29 de marzo de 2007). Iba solo por el bosque a paso lento. *Página 12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-82460-2007-03-29.html>
- Pérez-Sánchez, M. y Chbani de Pérez-Sánchez, H. (1998). *Lo cotidiano y el inconsciente: Lo que se observa se vuelve mente*. Barcelona: Paidós.
- Pontalis, J.-B. (1980). Prólogo: Encontrar, acoger lo ausente. En D. Winnicott, *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.
- Pontalis, J.-B. (2008). Elogio de los niños y el pensamiento revuelto. En A. Wald Lasowski, *Pensamientos para el nuevo siglo* (pp. 280-295). París: Fayard.
- Prat, R. (2007). El ritmo en el niño. *Revue Spirale*, 44, 79-84.
- Rose, G. (2006). *Entre el diván y el piano: Música, arte y neurociencias*. Buenos Aires: Lumen.
- Roussillon, R. (1995). *Paradojas y situaciones fronterizas del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1991).
- Roussillon, R. (2004). La dependencia primitiva y la homosexualidad primaria en doblado. *Revue Française de Psychanalyse*, 68(2), 421-439.
- Roussillon, R. (2010). La dialéctica presencia-absencia: Para una metapsicología de la presencia. *Tribune Psychanalytique*, 9, 11-22.
- Scaife, M. y Bruner J. S. (1975). The capacity for joint visual attention in the infant. *Nature*, 253, 265-266.
- Sontag, S. (2007). Traducida. En S. Sontag, *Cuestión de énfasis*. Madrid: Alfaguara. (Trabajo original publicado en 2001).
- Stern, D. (1971). A microanalysis of mother-infant interaction. *Journal of the American Academy of Child & Adolescent Psychiatry*, 10, 501-517.
- Stern, D. (1978). *La primera relación madre-hijo*. Madrid: Morata.
- Stern, D. (1991). *El mundo interpersonal del niño: Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1985).
- Stern, D. (2005). El mundo en un grano de arena: Psicoterapia del momento presente. París: Odile Jacob.
- Thouret, D. (2004). *La parentalité a l'épreuve du développement de l'enfant: Approche psychanalytique*. París: Érès.
- Trevarthen, C. (1979). Communication and cooperation in early infancy: A description of primary intersubjectivity. In M. Bullowa (ed.), *Before speech: The beginning of human communication* (pp. 321-347). Londres: Cambridge University Press.
- Trevarthen, C. y Gratier, M. (2005). Voz y musicalidad: Naturaleza, emoción, relaciones y cultura. En M. Castarede y G. Konopczynski, *Au commencement était la voix* (pp. 105-116). Toulouse: Érès.
- Trevarthen, C. y Gratier, M. (2005). Voz y musicalidad: Naturaleza, emoción, relaciones y cultura. En M. Castarede y G. Konopczynski, *Au commencement était la voix* (pp. 105-116). Toulouse: Érès.
- Tustin, F. (1996). *Le trou noir de la psyché*. París: Seuil. (Trabajo original publicado en 1987).
- Tustin, F. (2003). *Autistic barriers in neurotic patients*. Londres: Karnac.
- Winnicott, D. (1980). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa. (Trabajo original publicado en 1971).
- Winnicott, D. (1989). *Los bebés y sus madres*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1966).