

Gloria Gifaroff

CLAVES PARA ESCRIBIR  
SOBRE PSICOANÁLISIS

DEL BORRADOR AL TEXTO PUBLICADO

Tercera edición: NICOLÁS CERRUTI

©, Letra Viva, Librería y Editorial  
Av. Coronel Díaz 1837, (1425) C. A. de Buenos Aires, Argentina  
*www.imagoagenda.com | info@imagoagenda.com*

IMAGEN EN TAPA: Tablilla sumeria con escritura cuneiforme

Primera edición: Septiembre de 2010

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra bajo cualquier método, incluidos la reprografía, la fotocopia y el tratamiento digital, sin la previa y expresa autorización por escrito de los titulares del *copyright*.

# *Índice*

PRÓLOGO .....	9
INTRODUCCIÓN: LAS RESISTENCIAS A ESCRIBIR .....	11
Qué hacer con las resistencias a escribir además de ir al analista. Un caso clínico: el escritor que no podía escribir.	

## **I. Escribir sobre la teoría**

¿POR DÓNDE EMPEZAR? .....	21
Cómo elegir un tema y cómo acotarlo. La libre asociación para llegar al primer borrador.	
LA BÚSQUEDA BIBLIOGRÁFICA .....	31
Leer a los otros pero... ¿a quiénes? Las fichas de hoy. La bibliografía y sus tres ventanas.	
EL DILEMA DE LA LETRA AJENA EN EL TEXTO PROPIO .....	39
Las notas al pie. Citar a Freud. Entre la cita y el plagio, algo más que un par de comillas. Qué dice la Ley de Propiedad intelectual.	
A PARTIR DEL PRIMER BORRADOR .....	46
¿Para quién escribo? El lector olvidado y el lector olvidadizo. Freud, Lacan y sus lectores de habla española. Leer a Freud. Leer a Lacan. ¿Escribir como Freud o escribir como Lacan? El borrador como centro teórico del trabajo.	
EL TRABAJO DEL ESTILO .....	60
<i>Per via di porre-per via di levare</i> . Borradores ilustres. Qué agregar y qué quitar. ¿Frasas cortas o frases largas? Las “brujas” de la literatura: la ortografía, la puntuación y la gramática. Los “ayudantes de Word”. El montaje y la prueba de sonido.	
EL BORRADOR (CASI) TERMINADO .....	81
El resumen, la introducción y el título. Importancia de la estructura. Tribulaciones con el plan cuando es condición de tesis o tesinas. Los detalles de último momento. Ahora sí: dar el manuscrito a leer.	
HACIA LA PUBLICACIÓN .....	90
Previniendo desilusiones. Qué puede suceder en la mesa del comité editor. La evaluación en la era de la web. Escribir para divulgar.	

## II. Escribir sobre la clínica

RESISTENCIAS ESPECÍFICAS . . . . .	101
Dos maneras de transmitir la clínica. Las viñetas. Cuatro tipos de viñetas según su valor heurístico. Los historiales. El pasaje de las historias clínicas psiquiátricas a los historiales. La “novela freudiana”.	
PARTICULARIDADES DE LA ESCRITURA SOBRE LA CLÍNICA . . . . .	110
Cómo elegir el material. La transcripción de las sesiones: de lo oral a lo escrito. ¿Reproducir diálogos o relatar una sesión?. Tiempos que se conjugan en la clínica.	
CÓMO ESCRIBIR UN TRABAJO TEÓRICO-CLÍNICO . . . . .	120
El título. Dos historias: la del paciente y la del tratamiento. La reproducción de sesiones y el sustento teórico. El problema de la confidencialidad. Los informes de supervisión.	
POLÉMICAS ACERCA DE ESCRIBIR SOBRE LA CLÍNICA . . . . .	131

## III. Palabras mayores: escribir un libro

ESCRIBIR UN LIBRO: UN VIAJE CON ESCALAS... Y RESISTENCIAS . . . . .	135
MANERAS DE EMPEZAR . . . . .	137
Comentar los libros de otros. Convertir en libro los trabajos ya escritos. Opciones para las referencias bibliográficas.	
EL LIBRO QUE NACE COMO TAL . . . . .	144
Estructura <i>a priori</i> y <i>a posteriori</i> . Descubramos la estructura de este libro.	
ENTRE LA TAPA Y LA CONTRATAPA . . . . .	149
Un mapa llamado índice. Cuidado con el prólogo. El título y la contratapa. A la hora de publicar.	
VAMOS A DEJAR AQUÍ . . . . .	157
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	159



# PRÓLOGO

El tiempo me enseñó algunas astucias...

JORGE LUIS BORGES<sup>1</sup>

**P**ermítanme que les diga algo acerca de mí y de cómo fue que escribí este libro. Como psicoanalista, reflexiono sobre las dificultades que se presentan al escribir; como escritora, las vivo todos los días. Alternó la escritura de ficción con la de textos psicoanalíticos y suelo leer, además de literatura, gran cantidad de trabajos por mi habitual pertenencia a comités editores de revistas científicas. Doy seminarios y ayudo a los colegas y estudiantes que me consultan a sacar provecho de sus ideas, o a reencontrar el camino cuando parecen haberlo perdido.

“El tiempo me enseñó algunas astucias...”. Me gusta lo de astucias, porque tiene algo de artificio y mucho de la manera como Borges se sirvió del lenguaje. Con ellas respondió a una pregunta sobre los secretos de su estética y enumeró algunas, que aquí encontrarán junto a otras no borgeanas, a las que llamaremos más modestamente “claves”.

También me gusta la palabra “clave”, porque desde muy antiguo fue la encargada de abrir puertas; convertida en contraseña, abre puertas virtuales y en un pentagrama, da pistas para reconocer el sonido de las notas. Pues bien; aquí encontrarán las claves, llaves, contraseñas y sonidos que aprendí en todos estos años de cercanía con la palabra escrita, la propia y la ajena. Una de las cosas que aprendí es que no hay que esperar a las musas para sentarse a escribir sino que, por el contrario, hay que sentarse a escribir para que, con un poco de suerte, vengan a visitarnos.

Los invito a que se ubiquen aquí a mi lado, ante la mesa donde trabajo, junto a una ventana que mira a un árbol de hojas a veces muy verdes y a veces doradas que, de tanto en tanto, se dedica a perderlas para recibir otras nuevas.

---

1. Jorge Luis Borges, *El elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 1969.

Escribamos las primeras palabras y las seguirán otras. Pronto veremos cómo levanta vuelo el pensamiento cuando se vuelca en el papel o en la superficie iluminada de la pantalla. Descubriremos, paso a paso, cómo se esboza y crece un texto psicoanalítico, aunque no nos detendremos ahí, porque el destino natural y deseable es su publicación y hacia ella procuraremos encaminarnos. Pero no todavía.

Antes quiero contarles que el deseo de escribir este libro nació en aquellas reuniones que hacía en una librería aquí, en Buenos Aires, frente a la Plaza Vicente López, que se llamaba “Opera Prima”, con sus mesas de roble, y sillas Thonet bordeadas por bibliotecas y música prudente.

Mis amigas y colegas Angélica Stratiotis y Rut Pfefferman Wajntraub me acompañan desde entonces, incluso cuando, debido al entusiasta impulso de Cristina Martínez Cipolatti, nos mudamos hace cinco años a los salones de la Asociación Psicoanalítica Argentina.

Mi sincero agradecimiento para ellas, así como para todos los que asistieron o asisten al actual taller de investigación “La escritura psicoanalítica y su práctica”, porque les debo en buena medida la forma que fueron tomando mis ideas, al abrigo de tantos cafés compartidos y de palabras graves o esdrújulas y, por qué no decirlo, a menudo agudas.

Cuando el deseo se convirtió en manuscrito, Adriana Guraieb, Cristina Schalayeff, Cecilia Lauriña, Roberto Benencia y Jorge Baños Orellana, interlocutores exquisitamente válidos, lo leyeron una y otra vez. Sus comentarios lo mejoraron de manera notable y me alentaron a continuar.

Mis hijos también tuvieron mucho que ver con este libro. De Alejandra recibí atinadas sugerencias y con Charlie tomé decisiones de estilo surgidas de nuestras conversaciones entre escritores. Fernanda, psicoanalista como yo, le agregó aspectos para mí inadvertidos y Daniela lo corrigió pacientemente, exorcizando a las “brujas de la literatura”, de las que pronto hablaremos, y que ella conoce bien.

Les agradezco a mi nuera Andrea, a mis yernos Víctor, Alejandro y Luis por el cariño con que me rodean y a mis queridos nietos, fuente permanente de alegría: Kevin, Felipe, Luchi, Reni, Sol, Ampí y Nati (por orden de aparición).

Finalmente, agradezco a Leandro Salgado por el cuidado con el que editó este libro. A Marta Castro por la idoneidad y dedicación con que llevó a cabo la corrección final, y a mis gentiles bibliotecarios de cabecera, María Margarita Zelaya y Diego Baracat.

A todos, de nuevo gracias.

A ustedes, ahora sí, los invito a comenzar.

\* \* \*

# INTRODUCCIÓN:

## LAS RESISTENCIAS A ESCRIBIR

“... ¿y para qué un cuento, al fin y al cabo, por qué no abrir un libro de otro cuentista, o escuchar uno de mis discos?”

JULIO CORTÁZAR<sup>1</sup>

¿Quién no se ha formulado preguntas parecidas en el momento de disponerse a escribir? Muchas veces me las hice o se las escuché decir a los demás, a veces acompañadas de una conclusión desoladora: “yo no sé escribir”. Sin embargo, todos podemos expresarnos por escrito, porque así como los niños aprenden a hablar porque escuchan hablar, leyendo es como se aprende a escribir. Sin embargo, debo reconocer que no todo es tan sencillo y que nadie se libra de penurias y tropiezos, ni siquiera Cortázar.

Veamos por qué. Nos dedicaremos a reflexionar a partir de las dificultades, un método que Freud inauguró al descubrir que los relatos de sus pacientes histéricas no aludían a sucesos reales. En lugar de echar por tierra la teoría de la seducción se preguntó por qué “mentían” y descubrió así el lugar que ocupan las fantasías en el mundo psíquico. Nunca abandonó la idea de que las dificultades fueran un buen punto de partida, e incluso allá por 1937 escribió: “En vez de indagar cómo se produce la curación en psicoanálisis [...] el planteo del problema debería referirse a los impedimentos que obstan a la curación analítica”.<sup>2</sup>

Les propongo entonces que comencemos por reunir bajo el concepto de “resistencias a escribir”, a las dificultades que aparecen de la mano de la letra escrita, tomando un término prestado de la clínica, según el cual

- 
1. Julio Cortázar, “Diario de un cuento”, en *Deshoras*, Buenos Aires, Nueva Imagen, 1984.
  2. Sigmund Freud (1937c), “Análisis terminable e interminable”, *O.C.*, Buenos Aires, AE, T. XXIII, 1976, p. 224.

las “resistencias” aluden a todo aquello que impide la emergencia de lo inconsciente.<sup>3</sup>

Me parece una equivalencia válida puesto que, tanto en la clínica como en la escritura, la palabra está poblada de repeticiones, malentendidos y lapsus que denuncian y a la vez escamotean la apertura al inconsciente, y es contra su develación que aparecen las resistencias. Admitamos que casi siempre se escribe en resistencia y digamos que las “resistencias a escribir” se refieren a todo aquello que impide o dificulta la tarea.

Serrat nos dará algunas pistas:

*“Busqué, mirando al cielo, inspiración  
y me quedé colga’o de las alturas,  
por cierto al techo no le iría nada mal  
una mano de pintura.  
Luego miré por la ventana y me fugué  
con una niña que iba en bicicleta...”*<sup>4</sup>

Como vemos, “todo” es todo. Desde fugarse con la niña de la bicicleta hasta las visitas a la cocina para prepararse un café, incluyendo tanto la sensación de falta de ideas como la necesidad de lanzarse a tareas repentinas que se vuelven falsamente importantes, como le sucedió a la escritora española Rosa Montero, un día en que “se relamía por la cantidad de horas que tenía por delante para escribir”. Sin embargo, no escribió ni una sola línea aunque sí una gran cantidad de *mails*, ninguno de ellos urgente ni importante. Al final del día le comentó muy contrariada a una amiga: “A veces evitas ponerte a trabajar”<sup>5</sup>

Tales dificultades alcanzan el punto máximo de conflicto en la inhibición. Esta sobreviene cuando se erotiza el acto de escribir, “... que consiste en hacer fluir algo líquido de un tubo sobre un papel blanco [cuando] ha cobrado la significación simbólica del coito...”. Convengamos que, más allá de que hayamos cambiado la pluma por la computadora, la frase de Freud mantiene su valor de metáfora, y se deja de escribir cuando el acto se erotiza y aparece la prohibición, porque hacerlo sería como si se realizara un acto sexual prohibido. En consecuencia, el yo debe renunciar a realizar esa función “... a fin de evitar un conflicto con el ello”<sup>6</sup>

3. Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1971.

4. Joan Manuel Serrat, “No hago otra cosa que pensar en ti”, canción del CD *En tránsito*, Barcelona, Ariola, 1981.

5. Rosa Montero, *La loca de la casa*, Madrid, Alfaguara, 2003. (El título alude a la frase de Sor Juana Inés de la Cruz “La imaginación es la loca de la casa”).

6. Sigmund Freud, “Inhibición, síntoma y angustia”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XX, 1976, p. 85.

El problema es que, para que la escritura sea posible, algo de ese deslizamiento tiene que producirse. Tal como dice Vargas Llosa, “escribir es como hacer el amor con la mujer amada” y, como sabemos, en todo amor resuena el impulso y freno de aquel primer amor, siempre incestuoso.

Tampoco nos está permitido del todo el conocimiento consciente e inconsciente que la escritura nos aporta, porque al hacerlo, despertamos el curioso infantil sobre el enigma de la sexualidad, que duerme anclado en lo profundo del impulso epistemofílico.

A las dificultades que provienen del lado de la pulsión y de los avatares del complejo de Edipo y la castración se suman otras angustias originadas en el superyó, el ideal del yo y la realidad.

Frente al poderío de los padres aparece la desvalorización, de ahí el dicho frecuente de “no sé escribir” ¿recuerdan? Es la clásica desvalorización del neurótico, que nos lleva a estar convencidos de la supuesta insignificancia de nuestro escrito.

Freud completa su idea sobre esta inhibición cuando dice: “... el yo no tiene permitido hacer esas cosas porque le proporcionarían provecho y éxito, que el severo superyó le ha denegado”. Pero prestemos atención, porque además dice algo que nos atañe especialmente: que el yo renuncia a tales actividades para no entrar en conflicto con el superyó, “... sobre todo en el campo de las actividades profesionales”.<sup>7</sup>

El ideal nos exige un resultado lindante con la perfección, siempre inalcanzable. O nos conduce a la idealización de la escritura en sí misma, como tarea superior y destinada a unos pocos que casualmente no somos nosotros. Desde la realidad, otros han escrito admirablemente bien y, abrumados por la desventaja (lo mismo da que sea imaginaria o real), bajamos los brazos y les dejamos a ellos la palabra. Se nos pasa por alto que esos seres privilegiados tampoco escaparon a los padecimientos a que los sometía su ideal. Tomemos al azar una de las oportunidades en que Freud buscó alivio a los suyos compartiéndolos con Fliess: “... las tortuosas sentencias de mi libro de los sueños [...] han herido cruentamente un ideal que llevo en mí”.<sup>8</sup>

Si las palabras que decimos se las lleva el viento, no hay viento que se lleve las que escribimos y de allí deriva otra fuente de inquietud. Por más que ya no sigamos pensando de la misma manera, nuestro texto seguirá siempre igual a sí mismo y hasta puede ser que sobreviva más allá de no-

7. Sigmund Freud, *Op. cit.*, p. 86.

8. Sigmund Freud, “carta a Wilhelm Fliess N° 114”, (6-8-99), Madrid, BN, T. IX, 1976, p. 3625.

sotros o, dicho de una manera más formal, que nos trascienda, lo cual nos preocupa y a la vez nos tienta.

Los escritores suelen avergonzarse de la torpeza que más tarde encuentran en sus primeras obras. Tanto ellos como nosotros dejamos a veces inéditos nuestros textos (y no sólo los primeros) por haber perdido la batalla con el último reducto de las resistencias, como veremos que le sucedió al “escritor que no podía escribir” (p. 18).

Tanto la palabra dicha como la escrita brindan tentaciones al inconsciente para que exhiba sus mensajes cifrados. Sobre todo cuando la asociación libre se cuele, aparece el lapsus o el chiste y la escritura aporta el resto, al poner frente a nuestros ojos la oportunidad de algún grado de *insight*. Freud ya había aludido en forma implícita a esta cualidad de la letra escrita, en una carta que le escribió a Fliess, donde le comentaba: “... fue solo en el intento de comunicártelo que el asunto se me aclaró por completo”.<sup>9</sup> Es decir, al escribirlo.

Al movimiento de *insight*, a menudo sorpresivo y poco tranquilizador por cierto, se le suma algo más ya que, lejos de ser un rayo de sol que desaparece con facilidad en un día nublado, se continúa en la elaboración de los contenidos inconscientes descubiertos.

Es lo que un autor llamado Markson conceptualizó como *working through writing* (“elaboración por medio de la escritura”)<sup>10</sup> presente en la base de todo autoanálisis, del que tanto se sirvió Freud, elaboración facilitada por el hecho de ver las propias ideas externalizadas en el papel, corporizadas, por decir así, en un segundo registro al ser recorridas por la vista.<sup>11</sup>

Los diarios íntimos (que solían iniciarse dirigiéndose a “Mi querido diario”), las cartas tan en boga en otras épocas, así como ahora ciertos *mails*, *blogs* y derivados, al mismo tiempo que se dirigen a otros, esclarecen sentimientos e ideas a quien los escribe.

El autoanálisis de Freud transcurrió por escrito, en las innumerables cartas que escribió y especialmente en su libro sobre los sueños, muchos de los cuales habían sido soñados por él. Es más, podría decirse que todas sus obras implican una indagación de sí mismo.<sup>12</sup> Sus interlocutores eran sus futuros biógrafos, y así lo dijo en 1895 cuando, para burlarlos, destruyó sus papeles tempranos.

Encontramos un ejemplo de esta elaboración por medio de la escri-

9. Sigmund Freud, “carta a Wilhelm Fliess N° 32”, (20-10-95), Madrid, BN, T. IX, 1976, p. 3522.

10. John W. Markson, “Writing out and through”, en *American Imago*, 5, 23, 1966, p. 235.

11. Sigmund Freud, *La afasia*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

12. Didier Anzieu, *El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis*, México, Siglo XXI, 1980.

ra en otra carta que le envió a Fliess, donde le dijo, refiriéndose a una dificultad que padecía por entonces: "... la inhibición a escribir me parece destinada a impedir nuestras relaciones".<sup>13</sup>

Al encontrar el nexo entre la imposibilidad de escribir, mencionada en la carta anterior, y esta otra carta en que la liga a la relación con su amigo, pudo remontar su ocasional inhibición y esbozar lo que más tarde denominaría "transferencia".<sup>14</sup>

En síntesis, la escritura, además de promover un trabajo intelectual de esclarecimiento del pensamiento consciente, promueve el descubrimiento y elaboración de contenidos inconscientes y de aspectos desconocidos, cuya aparición produce una mezcla de curiosidad y rechazo, como transmite con dramatismo Clarice Lispector:

*"Tengo miedo de escribir. Es tan peligroso. Quien lo ha intentado lo sabe. Es peligroso hurgar en lo que está oculto pues el mundo no está en la superficie, está oculto en sus raíces sumergidas en las profundidades del mar".<sup>15</sup>*

Cuando aparece un comienzo de *insight* de contenidos que nos perturban puede ser que, en plena lucha entre el deseo y la defensa, nos sucedan muchas cosas, entre ellas, perder el hilo de los pensamientos o que el escrito se vuelva oscuro, confuso, críptico, demasiado sintético, reiterativo o que, en el peor de los casos, nos resulte imposible continuar con la tarea.

## Qué hacer con las resistencias a escribir además de ir al analista

Reunidas de este modo, pareciera que las resistencias son tantas, tan variadas e irreductibles que no habría recursos contra ellas, pero convenbamos en que si así fuera nadie habría escrito jamás una sola línea y que mi intención no apuntaba a desalentarlos sino a reconocerlas, como primer paso para hacer algo al respecto.

Como hemos visto, las resistencias pueden ir desde un día perdido hasta sufrir impedimentos antes, durante e incluso después de escribir,

13. Sigmund Freud, "carta a Wilhelm Fliess N° 66", (7-7-97), Madrid, BN, T. IX, 1976, p. 3576.

14. Luis Campalans Pereda, "El análisis 'didáctico' de Sigmund Freud", en *Revista de Psicoanálisis*, APA, XLIX, 5/6, 1992.

15. Clarice Lispector, *Un soplo de vida (Pulsaciones)*, Madrid, Siruela, 1999.

cuando se condena al manuscrito a permanecer inédito. Implican una componenda entre el deseo consciente y la defensa inconsciente que se obstina en bloquearlo. Si persisten, ascienden a la categoría de síntomas.

Según su calidad y magnitud, las estrategias a emplear serán distintas. Algunas resistencias se combaten casi diría preventivamente creando condiciones propicias para que nos allanen el camino. Al escribir esta frase recordé un antiquísimo libro de idioma que recomendaba, con cierta ingenuidad, que para estudiar bien había que tener los pies abrigados y la cabeza descubierta.

En definitiva, no sé si esta receta será válida para escribir, ni si las recetas sirven, pero algo hay que hacer para propiciar la tarea, como por ejemplo dedicarle a la escritura un espacio y un tiempo definidos de antemano. Es una manera de crear una especie de reflejo condicionado, de ritual al estilo del que nos ayuda cada noche a conciliar el sueño.

Así lo recomienda Stephen King, el prolífico autor y gran especialista en tener en vilo a sus lectores, y a quien, a juzgar por los resultados, no le ha ido nada mal. Según él, esa es la forma de avisarle al “muso” (lo imagina en versión masculina, con galera y puro) en qué lugar y a qué hora nos encontrará escribiendo y así “se presentará tarde o temprano”.<sup>16</sup>

Si logramos dedicarle un espacio (no importa cuál, pero siempre el mismo y que resulte grato) y un tiempo, en lo posible diario, nos ayudaremos a disolver las resistencias a escribir al modo como sucede en el análisis, que se facilita con la regularidad y la frecuencia de las sesiones.

Escribir erráticamente, aprovechar aquí y allá algún rato libre, termina por desalentarnos y cada vez que retomamos el escrito es casi como volver a empezar. En cambio, si uno se dispone a escribir un buen trecho sin dar lugar a las interrupciones de la vida cotidiana, se encontrará con que una palabra trae a la otra y así aparecerán, si no las musas, por lo menos algunas ideas inesperadas y con ellas renacerá el entusiasmo que nos ayudará a continuar.

A esta altura estarán pensando que sus ocupaciones son muchas y que no tienen demasiado tiempo para seguir este consejo, pero... ¿será tan así?

Si después de emplear alguna de estas estrategias siguen adelante es porque se trata de dificultades más cercanas a la conciencia, o los motivos eran pasajeros y podían remontarse con cierta facilidad, como debe haberle sucedido a Rosa Montero, ya que después de aquel “día perdido” aparecieron nuevos libros suyos.

Si de este modo no podemos resolver las dificultades, se debe a que la seriedad y duración de los impedimentos nos indican un compromiso

---

16. Stephen King, *Mientras escribo*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000, p. 99.

mayor con ciertas fantasías inconscientes que será necesario descubrir. Tenemos para tales situaciones otro valioso recurso, como es comentar lo que nos sucede con algún colega, tal como, según cuenta Jones, lo hacía Freud. Parece ser que Freud había comenzado a escribir *Tótem y tabú* exaltadamente y hasta había llegado a decir: "... no he escrito nada igual desde *La interpretación de los sueños*" (tengamos en cuenta que lo comparaba con la que consideraba su obra más lograda). Quince días más tarde, la exaltación dio lugar a la duda sobre su valor y le envió el texto a Jones y a Ferenczi para que le dieran su parecer.

A partir de los sentimientos que Freud les había transmitido en relación con *Tótem y Tabú*, ellos dedujeron que debía estar viviendo imaginariamente lo que escribía en su obra, por lo cual su exaltación correspondía a la fantasía de matar y devorar al padre, de la que se defendía sumergiéndose en las dudas acerca del valor de su escrito.

Esta suerte de interpretación de sus discípulos, le permitió a Freud dar un paso más allá y encontrar la relación entre su libro sobre los sueños, en el que se había referido al deseo de matar al padre, y la nueva obra donde describía la concreción misma del asesinato.

Un vez descubierto el falso enlace entre ambos escritos, Freud pudo reflexionar con alivio que había "... un paso bien grande entre un deseo y un hecho..." y, una vez levantada la represión, pudo continuar escribiendo.<sup>17</sup>

Este episodio muestra cómo la ayuda de los colegas permite descubrir el trasfondo inconsciente de las resistencias y también apoya lo que venimos diciendo, al dar un ejemplo concreto de *insight* de contenidos inconscientes por medio de la letra escrita.

El autoanálisis, que, como vimos, aprovecha la posibilidad de elaboración inherente a la palabra escrita, también es útil para salir del atolladero.

Pienso que tal vez les resulte de alguna utilidad comentarles acerca de las resistencias autoanalizables que se me presentaron mientras escribía este libro. Se iniciaron cuando no lograba encontrar un tono para escribir que fuera cuasi informal pero que al mismo tiempo no desvirtuara el lenguaje psicoanalítico. En tren de buscar algún recurso técnico para ese dilema, supuse que las referencias bibliográficas, que consideraba imprescindibles, iban a interrumpir ese tono que andaba buscando. No me convencía la estrategia adoptada por Millán (ya les hablaré de él en la página 71) de dotar a este libro de una bibliografía sucinta y poner a disposición del lector otra más amplia en un sitio *web*.

Mientras buscaba resolver el "problema técnico" las exigencias se mul-

---

17. Ernest Jones, *Vida y obra de Sigmund Freud*, Buenos Aires, Hormé, Tomo II, 1976, cap. 14, p. 363.

tiplicaron. A esa altura tenía que escribir algo así como el ensayo *El grado cero de la escritura*, para lo cual, además de saber filología tenía que resolver una situación insoluble: convertirme en Roland Barthes.<sup>18</sup> Las exigencias les parecerán desmedidas, sin duda, pero qué menos podía pedirme el ideal. Por supuesto que en ese momento no podía ver lo obvio: además de la imposibilidad de cumplir con ninguna de las tres condiciones, nada tenían que ver con mi proyecto inicial.

¿Por qué me exigía ser otra persona en lugar de aprovechar mis propias experiencias y conocimientos? ¿Acaso no tenía cosas para decir que todavía no se hubieran dicho, o al menos no de esta manera? Estas preguntas fueron un pasaporte para seguir viaje... por un tiempo.

No tardó en aparecer una nueva dificultad. Había pensado en utilizar trabajos anteriores, pero no quería hacer con ellos una compilación. Si los intercalaba en este texto se iba a producir un desfase con el estilo del libro, por ser trabajos que además de poseer su propia estructura, responden a un estilo académico.

Se lo comenté a un colega, que me ayudó a confiar en que las ideas contenidas en los trabajos ya escritos iban a aparecer siempre y cuando mis asociaciones las convocaran. De no ser así, era porque mi investigación me conducía por otros caminos.

En resumen, me dije que no se puede hacer un vestido nuevo con retazos de otros, y que sería mejor empezar todo de nuevo; así lo hice y sentí un gran alivio. No quiero fatigarlos contándoles cada una de las veces que tuve que remontar momentos como estos, pero los hubo, porque las resistencias no se destierran de una vez y para siempre; al menor descuido aparecen... otras.

Desde ya que si nada de esto es suficiente y las resistencias, valga la redundancia, “resisten” hasta el punto de no permitirnos seguir adelante, nos queda el recurso de llevarlas al análisis personal, como en el caso que voy a transmitirles a continuación.

### **Un caso clínico: el escritor que no podía escribir<sup>19, 20</sup>**

Andrés (supongamos que se llamara así) me consultó poco después de cumplir treinta años. Traía varios libros bajo el brazo, que depositó con

18. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1986.

19. Mi agradecimiento al “escritor que no podía escribir” por haber autorizado la publicación.

20. Gloria Gitaroff, “Las resistencias a escribir”, en *Actualidad Psicológica*, N° 349, enero y febrero de 2007.

cuidado sobre el escritorio. Me dijo que le gustaba mucho leer y que se los acababan de prestar en la Biblioteca Nacional. Me los mostró uno a uno explicándome por qué los había elegido. Los libros, me dijo, eran para él sus “amigos de toda la vida, más que amigos, un refugio”. También le gustaba escribir y estaba escribiendo varios cuentos simultáneamente, que luego no leía. Hizo un silencio y me dijo:

–Yo no sé si soy o no escritor.

–¿No?

–Dudo tanto... a veces creo que sí y a veces que no [se lo veía muy afligido].

–Qué curioso... Sucede que mientras dudás, estás escribiendo [le dije esto al asociar con que hay ocupaciones, como la de escritor, que se definen por su ejercicio y no por un título habilitante].

–Claro, estoy escribiendo [se sonrió; pareció aliviado].

Después de las primeras entrevistas empezó su tratamiento y, como a veces sucede, mi frase del primer día “mientras dudás, seguís escribiendo” quedó como un *leit motiv* para los dos y cada tanto volvía a surgir y a mudar de significado.

El tratamiento siguió su cauce y no se centró sólo en dilucidar si era escritor o no, pero dejó de lado lo que no hace al tema que nos ocupa. Su dificultad para escribir pasó por distintas fases, como dejar de escribir por un tiempo y refugiarse casi compulsivamente en la lectura, o en abandonar más tarde los textos dejándolos inconclusos por sentirse incapaz de terminarlos. Finalmente, superada esa etapa, concluyó el libro, si bien la dificultad pasó por el hecho de no poder editarlo, a pesar de contar con un ofrecimiento concreto al respecto.

¿Cuál era la historia oculta detrás de sus imposibilidades? Los libros, que tanto le gustaban, representaban al mismo tiempo sus padecimientos de niño, cuando su padre, un hombre muy violento, después de darle una paliza lo encerraba largas horas por sus supuestas travesuras.

Andrés había ocultado varios libros en la habitación en la cual el padre lo dejaba encerrado para luego rescatarlos y leer como podía en la penumbra, haciéndose compañía mientras duraban los encierros, hasta que una vez el padre, al descubrirlos, los rompió enfurecido.

Recordaba con claridad esa escena traumática que había quedado grabada en su memoria, nítida e invariable como una fotografía. Lo que en cambio había quedado fuera de la conciencia eran las fantasías unidas a ella, que hubo que desentrañar poco a poco en el análisis.

No parecía lógico que la inhibición no se hubiera centrado en la lectu-

ra, pero sí en la lectura que su padre había prohibido, hasta que descubrimos que ese recuerdo tan claro (o “hipernítido”, al decir de Freud)<sup>21</sup> era precisamente un recuerdo encubridor de otras escenas de violencia que habían quedado reprimidas junto con la fantasía recóndita e inconsciente de que, si él escribía un libro, el padre lo iba a encontrar y destruir, más persecutoria todavía porque su padre ya había muerto.

De alguna manera, el hecho de empezar, luego concluir y finalmente publicar ese primer libro significaba una forma de anticiparse a romperlo antes de volver a sufrir el dolor de que su padre lo hiciera. Lo que resultaba aun más prohibido era la fantasía de hacer activo lo sufrido pasivamente, es decir, permitirse sentir la violencia contenida hacia el padre, contra quien nunca había podido rebelarse.

Cada vez que su escritura se acercaba al conflicto reprimido e inconsciente aparecía la inhibición y la lectura la reemplazaba. Al mismo tiempo, como en la infancia, la lectura le servía de consuelo.

Esto es lo que le sucedió a Andrés y este fue el modo como se construyeron sus “resistencias a escribir”. Pero las historias son infinitas y tendrán que ser descubiertas artesanalmente en el trabajo conjunto de cada paciente con su analista.

---

21. Sigmund Freud (1937d), “Construcciones en el análisis”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XXIII, 1976, p. 267.

# I. ESCRIBIR SOBRE LA TEORÍA

## ¿POR DÓNDE EMPEZAR?

### **Cómo elegir un tema y cómo acotarlo**

Vamos a dedicarnos a suponer. Supongamos que deseen llevar a un escrito sus ideas o que, a la inversa, quieran escribir para descubrirlas. O bien que necesiten hacerlo por exigencias de la facultad, el posgrado, la institución o grupo al que pertenecen, conscientes de que, de no hacerlo, ponen una piedra en su camino profesional.

Supongamos que en cualquiera de estas situaciones se queden tan en blanco como la página que los espera y digan desalentados: “No se me ocurre nada”.

Si de veras le dieran crédito a esta frase, terminaría por volverse inapelable y los dejaría inmóviles, como un nadador parado en el borde del trampolín, mirando brillar el agua allá abajo.

Les aseguro que esa sensación de vacío de ideas es tramposa. Cuando alguien viene a contarme algo parecido lo invito a recordar si alguna vez le interesó un tema y casi siempre se le ocurre alguno. Si indagamos un poco más, es posible que también recuerde haber escrito una ficha, una monografía o bien unas pocas líneas para cumplir con exigencias menores en una hoja que quedó por ahí.

Tal vez encontremos el tema en la línea argumental que han seguido los libros que los atrajeron y hasta hayan dejado escrito en sus márgenes una idea, una crítica o un signo de interrogación que abrió un enigma sobre el cual les hubiera gustado indagar y luego olvidaron. Puede suceder incluso

que descubramos que un tema le interesa desde largo tiempo atrás, porque a menudo las ideas nos rondan sin darnos cuenta.

Les puedo contar algo al respecto. Durante algunos años había reunido en una carpeta recortes con entrevistas a escritores, simplemente porque suelo guardar aquello que me interesa. Había guardado, por ejemplo, el de un suplemento literario donde el poeta Goetz contaba su encuentro con Freud, a quien le había preguntado si cuando leía un poema lo analizaba. Freud le había respondido: “Cuando disfruto un poema por cierto que no lo analizo, le permito que ejerza su poder sobre mí... que me edifique”.<sup>1</sup>

Al parecer, el trabajo había estado gestándose en mí sin darme cuenta, porque al empezar a escribir mucho después sobre qué clase de escritor era Freud y en qué medida esto podría haber incidido en su obra, me acordé de aquella carpeta y al hojearla descubrí que a partir de allí había empezado mi investigación.<sup>2</sup>

También es posible –y de hecho sucede– que el tema surja a partir de determinadas observaciones clínicas que atrajeron nuestra atención, por repetirse en circunstancias iguales o similares en un mismo paciente o en varios y nos resulte interesante revisarlas a la luz de la metapsicología o de la técnica.

La clínica es a menudo el origen de un trabajo teórico, ya que mientras llevamos adelante nuestra práctica, vamos haciendo descubrimientos, con los que construimos gran variedad de segmentos teóricos: parciales, contradictorios, que se enlazan en el preconsciente<sup>3</sup> y que, como la carpeta olvidada, acudirán a la conciencia en el momento propicio y pasarán un día a ser buenos puntos de partida para escribir.

Antes de seguir, quisiera hacer un alto para comentarles que utilizo el género masculino con intención de incluir al género humano. Creo necesaria la aclaración, porque se suele hacer a este uso cierto reproche de discriminación. Quiero dejar sentado que sólo lo hago para evitar lo fatigoso de aclarar “el o la paciente”, o “el o la analista” o, si prefieren, “la o el analista” y “la o el paciente” en cada ocasión.

Volvamos a la búsqueda del tema. Sabemos que Freud, quien desaconsejaba escribir durante las sesiones para no entorpecer la atención flotante debido a que significa “... consagrarle a ello una parte de nuestra acti-

- 
1. Al releerlo descubrí que el recorte reproducía el artículo de Bruno Goetz, “That is all about Freud I had to say”, aparecido en la *International Review of Psychoanalysis*, II, 1975.
  2. Gloria Gitaroff, “De Freud el escritor a Freud el psicoanalista”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, LVII, 3/4, 2000.
  3. Joseph Sandler, “Acerca de las relaciones de objeto interno”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, XLVI, 4, 1989.

vidad mental...”; tenía en cambio el hábito de tomar notas sobre los tratamientos al final del día.<sup>4</sup>

No es mala idea seguir sus pasos y bosquejar con regularidad breves anotaciones sobre los análisis en curso ya que consignar datos, frases, algún sueño, momentos transferenciales, etc., puede convertirse en una buena práctica de escribir puertas adentro, sin el peso de hacer participar a un tercero, ni de organizarlas formalmente. Es una manera interesante de adquirir destreza, sin descartar por supuesto los beneficios de llevar un registro escrito de la clínica y no confiar sólo en la memoria.

Tales apuntes pueden servir de base en el futuro para escritos de mayor envergadura, además de tener la indudable ventaja de constituir una forma de indagar en la contratransferencia, al realizar un ejercicio de autoanálisis por obra de la “elaboración a través de la escritura”.

Como ven, rara vez se empieza de cero. Esta afirmación también es válida si todavía están en la etapa de estudiantes, ya que es probable que en el transcurso de la carrera algún tema les haya despertado un interés especial; les bastará con rastrearlo.

En los primeros escritos conviene proponerse un tema modesto y seguir las ideas de los propios maestros, o las que circulan por el grupo de pertenencia, al modo como los pintores nóveles van a los museos a copiar las obras clásicas para desentrañar el misterio de sus pinceladas.

Si ustedes, en cambio, han incursionado en la escritura psicoanalítica, lo más probable es que cuenten en su haber con un tema sobre el que hayan venido trabajando. Cada nuevo escrito le aportará continuidad o profundización a su pensamiento. Al igual que los escritores, que tienen sus obsesiones y sobre ellas escriben, toda obra de un pensador tiene una línea argumental a partir de temas que insisten y se ramifican.

Cualquiera que sea el caso, no olviden que en esta, como en todas las ocasiones de la vida, descubrir y dejarse guiar por el deseo resulta más placentero y eficaz que permanecer anclados en la mera obligación.

## Cómo acotar el tema

Por el momento imaginemos que ya tenemos al menos un esbozo del tema que nos interesa. Lo más probable es que sea tan extenso como inabarcable. “La histeria”, por ejemplo, cientos de páginas apenas lo rozarían. Asociemos sobre el problema:

---

4. Sigmund Freud (1912e), “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XII, 1976, p. 113.

*“A ver... ¿cómo lo puedo acotar? Ya sé. Voy a escribir sobre ‘La histeria hoy’. En realidad no lo he limitado demasiado, ni me he librado del período histórico previo, porque para hablar de hoy tendré que referirme al ayer. Probemos por el lado de los mecanismos de defensa. ¿Y si me dedico sólo a uno de ellos, la escisión? El campo se ha angostado bastante más. ¿Por qué se me habrá ocurrido pensar en la escisión? En realidad no es un mecanismo de la histeria ni es, en rigor, un mecanismo de defensa, sino que se trata más bien de algo que le sucede al yo... ¿Por qué se me ha cruzado esta idea? ¿En qué paciente estoy pensando? ¿A ver, qué características tiene este mecanismo en esa persona? ¿Cómo se ha manifestado? ¿Pudimos trabajarlo? ¿De qué manera?”.*

Con ayuda de la asociación libre, acabamos de descubrir que el tema se va deslizando hacia otros temas, que también tendremos que acotar. Apareció un desvío y, si seguimos explorando ese camino, quizá nos lleve hacia otro tema distinto que resulte ser finalmente el que buscamos.

Si, por el contrario, ese desvío por la escisión no resultara interesante, las ideas podrían tomar otro rumbo y conducirnos a través del tema de los mecanismos de defensa al de la represión en particular. En ese caso el campo de la histeria, tan vasto al principio, al circunscribirse, se podría enmarcar dentro de los matices que toma la represión en la histeria o abandonar la histeria, de ser necesario. Si me disculpan lo coloquial de la expresión, diría que se trata de un trabajo “de embudo” por el cual un tema extenso se va delimitando, siempre apoyado en la asociación libre.

Esto me recuerda haber leído alguna vez acerca de las reuniones en las que se crearon los ingeniosos titulares del diario *Página/12* que desde el primer número fueron su rasgo distintivo. El *staff* en pleno se reunía al final del día, para asociar con respecto a la noticia que fue elegida para ser “nota de tapa”.

Es lo que conocemos como *brainstorming* o “tormenta de ideas”, técnica creada en 1941 por el publicista Alex Faickney Osborn, por la cual ninguna palabra que se nos ocurra es desechada; interesa ver qué otras surgen en los participantes a partir de ella. Esto parecería coincidir con las ideas psicoanalíticas, pero Osborn no la ideó a partir de teoría alguna, sino de la comprobación empírica de que era útil para encontrar ideas novedosas acerca de algo.

Podríamos decir entonces que la búsqueda del tema surge en nosotros de una tormenta de ideas, sólo que privada e individual, en la que nos dejamos llevar por la asociación libre.

Después de encontrado el tema de este modo, puede suceder que nos entusiasmemos y en lugar de acotarlo lo ramifiquemos a tal punto que nos suceda lo que dice el conocido refrán “el que mucho abarca poco aprieta”

y terminemos por no profundizar en ninguno. Si renunciamos a algunos para concentrarnos en los restantes, seguramente el escrito saldrá beneficiado y los aspectos excluidos podrán ir a integrar otros trabajos.

Si la elección del tema no termina de encontrar su cauce y las dudas continúan, conviene comentarlo con un colega que nos sepa acompañar en este tramo del camino.

## La libre asociación para llegar al primer borrador

Una vez que tenemos alguna idea del tema que nos interesa, parecería que el paso siguiente sería dedicarse a leer todo lo que encontremos al respecto. Sin embargo, a mí no me parece que sea lo mejor. Interiorizarse desde el vamos en las ideas de los demás es poner en peligro la aparición de las propias, entorpecer la posibilidad de una reflexión personal e independiente sobre ellas y, peor aun, caer en la perniciosa idea de que no vale la pena escribir porque todo ha sido escrito ya.

Freud tenía clara la conveniencia de no exponer de manera prematura el propio pensamiento al ajeno. Por ejemplo, si bien reconoció la proximidad de sus ideas con las de Nietzsche, también dijo: "... he evitado leerlo durante mucho tiempo [...] me importaba conservarme libre de toda influencia".<sup>5</sup>

Nuestra situación dista de ser la de Freud pero, de todos modos, una vez planteado un tema estamos en condiciones de acceder a nuestro acervo previo de intuiciones y conocimientos psicoanalíticos y a la particular amalgama que seguramente hemos realizado con ellos. Por lo tanto, un buen comienzo para convocar, conocer y proteger las ideas propias es asociar libremente sobre el tema elegido. Y darse tiempo.

Si bien es por todos conocido, viene al caso dedicarle unos párrafos a cómo la libre asociación de ideas condujo a Freud a pesquisar lo inconsciente. No fue una ocurrencia que surgió de un chispazo de inspiración, sino que se basó en *El arte de convertirse en un escritor original en tres días*, de un tal Börne, que propone un método de para alcanzar la categoría de escritor (y no uno cualquiera, sino uno "original").

Vale la pena reproducir el consejo de Börne:

*"Tomen algunas hojas de papel y escriban tres días sucesivos, sin falsedad ni hipocresía, todo lo que se les pase por la mente. Consignen lo que piensan sobre ustedes mismos, sobre su mujer, sobre la guerra turca, sobre Goethe, sobre el proceso criminal de Fonk, sobre el Juicio Final, sobre sus jefes; y pasados los tres días, se quedarán atónitos ante los nue-*

5. Sigmund Freud-Lou Andreas-Salomé, en *Correspondencia*, México, Siglo XXI, 1968.

*vos e inauditos pensamientos que han tenido. ¡He aquí el arte de convertirse en escritor original en tres días!*"<sup>6</sup>

Aquel libro leído a los catorce años, sumado después a la idea de Schiller acerca de que, para escribir, es necesario “el retiro de la guardia de las puertas del entendimiento”<sup>7</sup> (que podemos traducir como desalojar al superyó cuando obtura el camino hacia lo inconsciente) fueron gestando en Freud la utilización de la asociación libre. Faltaba todavía algo más para convertirla en el método psicoanalítico, y ese algo más tuvo sus raíces en la clínica y en la casualidad cuando, interesado por buscar el origen del síntoma, Freud insistía en interrogar a Emmy von N. y ella, molesta, le dijo que la dejara contar lo que tenía para decirle.

Freud, como buen científico que era, reunió la observación de la queja de la paciente con los consejos de Börne y de Schiller y creó la regla técnica que llamó “fundamental”. Completó su hallazgo al otorgarle un sustento teórico en el determinismo psíquico. Al mismo tiempo, mantuvo a la asociación libre en su lugar de origen, en tanto fuente de la literatura, tal como Schiller preconizaba.

Apoyándonos entonces en la asociación libre, literaria en su origen y ligada a la creación; psicoanalítica luego y facilitadora del acceso a lo inconsciente, sugiero que nos dediquemos a escribir según la fórmula freudiana de alentar al paciente para que diga todo lo que se le ocurra, por más absurdo, inadecuado o poco importante que le pueda parecer. Recuerdo ahora algo que anoté para la famosa carpeta, al parecer de Foucault, sobre lo inesperado que puede sobrevenir durante la escritura: “Uno tiene las ideas; sin embargo, en el momento de escribir, las reescribe, las modifica, las hace vibrar y moverse” (lo que no anoté es dónde lo había dicho, pero permítanme por una vez no citar la fuente).

Al asociar libremente, o lo que es lo mismo, desde el azar y no desde la lógica, las palabras se deslizan burlando el control de la conciencia y también de ese otro yo que mira y critica por encima del hombro cada vez que nos dedicamos a escribir.

Quizá surjan cosas aparentemente deshilvanadas o impresentables, pero no hay problema, nadie las ve o mejor dicho, nadie las lee. Estamos obteniendo la materia prima de donde saldrá el escrito; en bruto, pero valiosa.

A diferencia de la búsqueda del tema, esta es una etapa a solas, en la intimidad, sin otra ocupación que ir tras las ocurrencias, no vaya a suce-

6. Sigmund Freud (1920b), “Para la prehistoria de la técnica analítica”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XVIII, 1976, p. 259.

7. Sigmund Freud (1900a), “La interpretación de los sueños”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. IV, 1976, p. 125.

der que las asociaciones se interrumpan o se esfumen. Ya habrá tiempo para preocuparse por la retórica, ese “arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover”.<sup>8</sup> La etapa de la asociación libre, aún con toda su riqueza, es una etapa de aparente caos al que estamos, por otra parte, bien adiestrados para escuchar... y vale la pena utilizar al escribir.

En medio de tramos en principio absurdos, de frases interrumpidas, de reiteraciones, con una anécdota que se cuele, un recuerdo, una expresión de reproche, de fastidio, de sentimiento de lo absurdo por estar empeñados en escribir, “en lugar de escuchar uno de mis discos...”, confiemos en que pueda aparecer algo que nos va a resultar útil.

Como en una mesa de saldos, será cuestión de revolver después con paciencia hasta encontrar qué cosas interesantes aparecieron, qué ideas tienen que ver con el tema elegido y cuáles no, y finalmente decidir si nos quedamos con ellas para explorar ese camino que nos señalan, con la esperanza justificada de que nos conduzcan a descubrir otras. Pero sobre todo, no hay por qué preocuparse si finalmente algún camino no nos lleva a ningún lado, porque seguramente al desecharlo algo dejará tras de sí.

### *Un ejemplo*

En esta, como en otras oportunidades, voy a utilizar aspectos de un trabajo que publiqué sobre los cinco mayores historiales freudianos, para hacer aquí y con ustedes, una suerte de “trabajo práctico” que ejemplifique mis propuestas.<sup>9</sup>

Les confieso que tuve que vencer cierta incomodidad por estas apariciones auto referenciales, pero lo hago con el fin de ilustrar etapas que no podría pesquisar en los escritos de otros.

De sobra conocen ustedes lo que es asociar libremente, pero lo que me propongo ilustrar es el trabajo de libre asociación para lograr un primer borrador.

El punto de partida de mi trabajo sobre “Los cinco historiales...” fue un hecho que atrajo mi atención: noté una diferencia de criterios en el modo como están ubicados en las obras completas de Freud en las respectivas traducciones al español y al francés.<sup>10</sup>

En las primeras, los historiales están distribuidos entre los demás artículos, según su ubicación cronológica. En la edición francesa, en cambio,

8. Diccionario de la Real Academia Española, Madrid, Espasa, 1992.

9. Gloria Gitaroff, “Los cinco historiales mayores de Freud: saga psicoanalítica y conjunto de enseñanzas”, en *Revista de Psicoanálisis de Guadalajara*, 3, 2008.

10. Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, París, PUF, 1973.

han sido desprendidos del resto de la obra y reunidos bajo el nombre de *Cinq psychanalyses* (*Cinco psicoanálisis*) en un único tomo dedicado a los historiales considerados “mayores”, y que conocemos familiarmente como Dora, Juanito, El hombre de las ratas, Schreber y El hombre de los lobos.<sup>11</sup>

He aquí el texto que escribí al asociar sobre ese hecho (con algunos retoques de puntuación y ortografía que agregó ahora para hacerlo inteligible, y con una aclaración entre corchetes por la misma razón).

*“Conjunto, historiales en conjunto, capítulos, obra en capítulos, capítulos de una única obra, llevó años ¿cuántos años? Conjunto, esculturas de esclavos, qué decía aquel artículo sobre Miguel Ángel, decía algo de una serie... conjunto, serie, dónde guardé ese artículo, ya me voy a acordar, serie, relación entre unos y otros, Gestalt, el todo no es igual a la suma de las partes, mensaje, algo decía el artículo de un mensaje, no, no decía mensaje, decía significado, a ver... qué día es hoy, tengo que hacer unos pagos... [me incorporo para ir en busca de la factura correspondiente pero me vuelvo a sentar] ¿por dónde iba? ah, sí, qué cabeza la mía, me olvidé de lo que estaba pensando, a ver... girasoles de Van Gogh, ¿quién fue el que dijo que los girasoles del campo ya no son los mismos desde que los pintó Van Gogh? Distinto, lectura distinta... secuencial, secuencia, saga”.*

Para no fatigarlos me interrumpo aquí, ya que este fragmento cuenta con suficientes asociaciones que se suceden en la pantalla (me gusta cómo lo dice Freud) “... como lo haría un viajero sentado en el tren del lado de la ventanilla que describiera para su vecino del pasillo cómo cambia el paisaje ante su vista”.<sup>12</sup> En otras palabras, para dar libre paso al ello, ahuyentando al yo y al superyó, sorteando así la vigilancia y la crítica (como aconsejaba Schiller) e impedir, en alguna medida, que la represión cumpla su tarea sin olvidar lo que también se necesita, según dice Freud, para asociar libremente: “... absoluta sinceridad...”.

Recapitemos lo dicho hasta ahora. El punto de partida fue la observación de una diferencia de criterio entre las dos ediciones. Es posible que esa observación tuviera lugar en algún momento impreciso y quedara como una representación en espera hasta que, al preguntarme el porqué de esa

11. Por ser más conocidos por los nombres o apodos que le adjudicó Freud a los pacientes, los historiales resultan difíciles de ubicar alfabéticamente en los índices de sus *Obras Completas*, por lo cual encontrarán al final de la bibliografía una nota bibliográfica (p. 165), donde he consignado los títulos completos de cada historial según figuran en las dos traducciones al español más utilizadas (AE y BN), y sus respectivas ubicaciones en ambas.

12. Sigmund Freud (1913c), “Sobre la iniciación del tratamiento”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XII, 1976, p. 136.

diferencia, surgió el deseo de investigar a qué podía deberse, y luego la libre asociación acercó algunas pistas.

Al comenzar a asociar surgió en la conciencia algo proveniente de los vericuetos de la memoria que me sorprendió: el artículo sobre las esculturas de esclavos de Miguel Ángel. También me sorprendió la asociación relativa a los girasoles, aunque todavía restaba averiguar qué conexiones tenía con lo demás y si me resultaría de alguna utilidad. Creo que es importante mencionar que ni tales esclavos ni tales girasoles se encontraban disponibles en mi conciencia antes de dedicarme a escribir a partir de las diferencias de criterio de las dos traducciones en cuanto a la ubicación de los historiales.

Pasemos ahora al trabajo consciente sobre las asociaciones. Los girasoles podrían considerarse como una idea-puente para traer a primer plano los cambios que pueden producirse en el pensamiento al encontrar una mirada diferente desde donde observar un fenómeno o repensar una idea. Por simple curiosidad, busqué en la *web* de quién era la frase y encontré que pertenecía a Rimbaud. (En el caso de haber utilizado ese dato, se impondría cotejarlo con fuentes más confiables, porque es sabido que no se puede creer ciegamente en lo que aparece en Internet).

La cuenta a pagar por supuesto que no tenía nada que hacer en ese contexto. La consideré una forma de resistencia cuya función debía ser distraer y quizás escamotear otras asociaciones que, más frágiles o más comprometidas, aprovecharían para esfumarse con facilidad.

Tenía un recuerdo muy impreciso de la nota sobre los esclavos,<sup>13</sup> aunque sabía que la había guardado porque me había parecido interesante. Al releerla, encontré que describía las siete esculturas de Miguel Ángel que, a pesar de que él las dio por terminadas, la mayoría de los expertos las consideran (con excepción de una de ellas) como esbozos.

Según Plante, es absurdo entenderlas de ese modo en lugar de reconocer el sentido y la intención simbólica de la serie, cuyas formas son trabajadas al principio toscamente y luego con formas que se van definiendo, según ella, para transmitir un mensaje que, aunque estaba a la vista, no se viera a simple vista. Me pareció una hipótesis altamente probable, por haber sido esculpidas en una época donde decir ciertas verdades podría acarrearle a Miguel Ángel el disfavor del papa Julio II, su mecenas.

La autora construye la hipótesis –imposible de comprobar pero al menos verosímil– de que tales esculturas pueden ser entendidas como episodios de un único mensaje. Me resultó tan convincente que no podría volver a considerarlas de otra manera que como partes de una obra única,

---

13. Alicia Plante, “Al rescate de los esclavos”, en *Página/12*, Suplemento Radar, 11-5-08.

buscando transmitir el proceso del sometimiento a la libertad. Me di cuenta de que la asociación con los girasoles aludía a esa situación de un cambio en la mirada que ya no admite retroceso a lo anterior. En cierto sentido, la insistencia de la palabra “saga” en mis asociaciones tenía una dirección similar, aunque con distintos matices.

A partir de ahí comencé a trabajar con el borrador. Sin demasiada preocupación por la forma, reescribí estas ideas preliminares, las dejé crecer hasta donde pude, deseché las que me desviaban de mi propósito, traté de encontrar algún hilo conductor, agregué una que otra idea y finalmente vi delinearse una primera hipótesis: los historiales no son piezas independientes sino que, por el contrario, constituyen un corpus secuencial dentro de la obra de Freud. En otras palabras, son capítulos de una obra única.

El hilo conductor que encontré en las asociaciones me llevó a la hipótesis de que no se debía de tratar de un mero ordenamiento editorial distinto, sino más bien de una forma de otorgarle un significado diferente, quizá más próximo a la intención de Freud, ya que los historiales abarcan un período determinado de su obra, pasado el cual no volvió a escribir otros.

Supuse que algo encontraría en esa lectura secuencial de los historiales en paralelo con los artículos donde Freud vuelca contemporáneamente sus preocupaciones teóricas y psicopatológicas. Esa lectura tendría que tener matices diferentes de una lectura cronológica del conjunto de su obra.

No sabía cuál podría ser esa diferencia, pero al menos pude esbozar la hipótesis mencionada y siempre que uno formula una hipótesis, esta le da cierto sesgo particular a una investigación.

Por el momento no pude avanzar mucho más, así que dejé reposar ese primer borrador y mi pensamiento, como buen hijo del tiempo, me dictó de tanto en tanto algunos párrafos y así, sin exigencias, lo vi enriquecerse sin demasiado orden ni prolijidad.

Sólo entonces hice las primeras correcciones de estilo, apenas las indispensables para evitar reiteraciones y distribuir las frases, cuidando de no precisarlas demasiado para que el texto no quedara, por obra de las correcciones, “cerrado” a lo nuevo que pudiera surgir de mi cosecha, o de los autores que me disponía a leer. Abandoné el texto por un tiempo mientras me dedicaba a dar el paso siguiente, teniendo buen cuidado de archivarlo antes y prestando atención al nombre que elegí para ese archivo y así ubicarlo más tarde sin ninguna dificultad.

Aprovecho el momento para decirles que, mientras escriben, por favor archiven a menudo el texto y **no se olviden del *back up***, o segundo archivo en un *CD*, un *pen drive* o lo que fuera que se esté por inventar, porque ustedes saben tan bien como yo que el inconsciente no tiene los mismos problemas que nosotros para acomodarse a los nuevos tiempos. Así como

en otras épocas se las ingeniaba para poner palos en la rueda, en los actuales maneja la tecnología mejor que nosotros y, al menor descuido, la utiliza para escamotearnos las ideas que, con tantos desvelos, supimos conseguir.

## LA BÚSQUEDA BIBLIOGRÁFICA

### Leer a los otros pero... ¿a quiénes?

Toda investigación es una apasionante mezcla de rigurosidad e ingenio y de lo deliberado con lo azaroso; algunos caminos son útiles y otros infructuosos, tal como sucede después de seguir con entusiasmo una idea prometedora y ver que desemboca en una vía sin salida. De tanto en tanto aparecen momentos felices, los de hacer algún descubrimiento o enlazar cuestiones dispersas que parecían no tener conexión alguna entre sí.

Quizá venga bien recordar esto ahora, cuando nos espera un período laborioso y no muy apasionante como es el de buscar y seleccionar la bibliografía.

En la era de la *web* la tarea se alivianó un tanto, ya que decidir qué vamos a leer se facilita apelando a las búsquedas en los catálogos de las bibliotecas (algunas muy serias y nutridas) donde, además de lo sugerido por el título y el subtítulo, se añaden descriptores o palabras claves reveladoras del contenido de los textos.

Algunas bibliotecas y revistas virtuales habilitan sus referencias bibliográficas para ser utilizadas por los usuarios y además existen programas (hoy por hoy se pueden mencionar “Endnote” o “Procite”, mañana Dios dirá) que permiten insertar las referencias directamente a nuestro procesador de textos.

El gran beneficio de la era informática es el fácil acceso a una cuantiosa bibliografía y el gran problema es precisamente que ese fácil acceso multiplica las opciones y nos obliga a hacer un gran esfuerzo de selección.

Así como en la infancia buscábamos en el diccionario una palabra y nos entreteníamos buscando otras (a menudo mucho más sugerentes), ese esfuerzo de selección de que hablábamos no es fácil, porque inevitablemente se acompaña con una renuncia a lo interesante que se nos cruza pero nos desvía de nuestro tema.

Como bien se lamenta María Elena Walsh, tenemos “tan pocos ojos para tanta flor”,<sup>14</sup> y si entrar en una biblioteca nos lleva a pensar que no nos va

---

14. María Elena Walsh, del poema “Rechazando una invitación a ir al cine o participar en cualquier otra actividad mundana”, en *Hecho a mano*, Buenos Aires, Luis Fariña, 1965, p. 97.

a alcanzar la vida para leer más que unos pocos libros, qué decir al entrar en la inmensa biblioteca de la *web*.

Otra opción es consultar a los bibliotecarios, preciosos aliados en la tarea de elegir los textos útiles para nuestro tema, distinguir cuáles son las fuentes de primera mano y las de segunda, cuáles los libros o artículos clásicos que no conviene dejar de lado y cuáles los más consultados entre los actuales. Correrá luego por nuestra cuenta investigar por qué.

En lo referente a la búsqueda bibliográfica para mi trabajo sobre los históricos freudianos decidí combinar tres palabras: historial – literatura – Freud, pero el resultado no me satisfizo y al consultar con el bibliotecario, me sugirió que agregara la palabra “caso”. A pesar de lo elemental y lógico de su sugerencia, se me había pasado por alto.

Lo cierto es que esta palabra me condujo a libros tan interesantes como *Los más famosos casos de psicosis*,<sup>15</sup> en el que encontré un capítulo inicial de Juan David Nasio donde discurre sobre la diferencia de lo que significa “un caso” para la medicina y para el psicoanálisis.

Como las búsquedas se hacen sobre la base de palabras elegidas por nosotros y referidas al tema que nos interesa, conviene que tales palabras no sean demasiado generales. Por ejemplo, si deseáramos investigar sobre el concepto de “contratransferencia”, la búsqueda arrojaría como resultado un número infinito de entradas. Para acotar el espectro, el bibliotecario nos sugeriría sumarle otras, como por ejemplo combinarla con autores de una escuela, o artículos aparecidos entre tales y cuales años, en tal país o en una publicación específica; otras relacionadas con determinadas teorías o con ciertos conceptos afines o contrastantes, como podrían ser diferenciar los dos abordajes tradicionales: la contratransferencia como obstáculo o como instrumento facilitador del proceso analítico.

Sin duda que una bibliografía actualizada torna más valioso e incluso más confiable un escrito (tanto los lectores como los evaluadores suelen tenerlo muy en cuenta), pero esto no es suficiente. Existen obras clásicas que establecieron bases o aportaron descubrimientos y que no han perdido vigencia. En el ejemplo que nos ocupa, la obra de Heinrich Racker es fuente ineludible y otro tanto sucede con la de Paula Heimann.

A veces se soslaya a Freud, a mi juicio referente indispensable. En cuanto a la contratransferencia, no habría que obviar que Freud la descubrió tardíamente en relación a la transferencia y sólo la citó en su obra en dos oportunidades (ambas ligadas al análisis del analista), y que nunca teorizó sobre su utilización en el proceso analítico.

Recién después correspondería incorporar los autores posteriores has-

---

15. Juan D. Nasio (dir.), *Los más famosos casos de psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

ta llegar a los actuales, para luego entrar en el aspecto particular del cual pensamos ocuparnos y ver cómo se articulan o se oponen entre ellos y con nuestras ideas al respecto.

También es cierto que este criterio en relación con la bibliografía es una regla convincente pero, como todas las reglas, no es absoluta; depende de la naturaleza de lo que escribamos o de que la argumentación justifique otras vías de abordaje.

Por afinada que sea la búsqueda, es inevitable que abarque cantidad de textos que incluyan las palabras que hemos combinado pero que tomen rumbos que nos alejan del tema elegido, y habrá que desecharlos.

Una vez que hayamos descartado en primera instancia parte del material bibliográfico, tendremos que detenernos en las demás entradas, ver qué prometen el título, el subtítulo y el resumen para decidir si vale o no la pena leerlas. De ahí la importancia de la elección de un título que sea un indicador del contenido del texto, de modo de ser ubicable por los motores de búsqueda, como veremos más adelante. (p. 83).

Finalmente, digamos que hay otros libros para agregar a la lista a medida que avancemos en la lectura, ya que cada texto que consultemos incluye su propia bibliografía y quizás mencione otros textos que nos interese indagar.

## Las fichas de hoy

¿Quién no se ha ocupado de leer libros y escribir fichas sintetizando su contenido? Esperen, no se vayan; es posible que, sin embargo, no hayan reparado en ciertas cuestiones por demás necesarias y, si siguen leyendo, puedan encontrar algunas cosas que les resulten interesantes.

Sé que quizás algunos temas, como este, resultan demasiado conocidos y hasta obvios para algunos y en cambio muy útiles para otros, de acuerdo con el recorrido de sus propias investigaciones y sus experiencias con la escritura. Como es imposible saberlo, apuesto a la combinación de fuentes literarias y psicoanalíticas para lo que digo, con la intención de otorgarle amenidad, de modo que aun los temas más arduos o más trillados (según el caso) se les vuelvan interesantes. Confío en que cada uno de ustedes encontrará su propia manera de sacarle provecho.

Estábamos en el momento en que ya habíamos elegido los textos que *prima facie* nos parecieron pertinentes y a punto de comenzar a leerlos. Es posible que, avanzada la lectura, descartemos algunos porque su contenido no es el que imaginamos o no nos resultan interesantes. Con otros, en cambio, decidiremos hacer una ficha.

Me parece buen momento para traerles la idea del investigador David Maldivsky acerca de que un buen ejemplo de ficha útil podría ser cada una de las entradas del tradicional *Diccionario de Psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis.<sup>16</sup>

Admito que es una tarea por momentos aburrida, pero nos puede servir de algún consuelo pensar que contamos con la gran ventaja de trabajar con el procesador de textos, que nos permite incorporar el contenido de una ficha a otro archivo, con el sencillo método de cortar y pegar. Quedó lejos la época preinformática (o cuando nosotros éramos preinformáticos todavía), cuando tomar algo de ellas significaba volver a tipear todo de nuevo. Y si nos remontamos más atrás en el tiempo, en que hasta los escritores se fastidiaban, como Bartleby, aquel oscuro oficinista del cuento inolvidable de Melville, que un buen día empezó a decir una y otra vez “Preferiría no hacerlo”.<sup>17</sup> Y por supuesto, de Freud y tantos otros pensadores, quienes nos legaron una obra inmensa llevando una y otra vez la pluma del tintero al papel.

Afortunadamente, nuestro trabajo es menos esforzado y hasta contamos con que algunos textos e incluso libros enteros hasta han sido “subidos” a la *web*, por lo cual leerlos en la pantalla, subrayar tramos y luego incorporarlos a una ficha vía “cortar y pegar” también simplifica muchísimo la tarea. Les aclaro que las comillas para “subidos” se debe a que el curioso lenguaje informático ha determinado acciones como “colgar” o “subir” textos o imágenes, otorgándole espacialidad a algo asombrosamente intangible como es la *web*.

Pero hablábamos de las fichas y justamente a veces, en parte por la facilidad que brinda la tecnología, o en un afán de abarcarlo todo, la ficha resulta demasiado extensa y deja de cumplir su función primordial de ser fácilmente accesible y más cercana a un ayuda-memoria que a un tratado. Después de todo, si fuera necesario completar algo, se puede recurrir a las fuentes.

Ahora les propongo un pequeño recreo, en honor a aquella época que parece tan lejana, en que las fichas eran de papel, se escribían a mano y se llegaba a reunir una multitud de ellas, aunque quizá nunca tantas como las que coleccionó en una caja de zapatos la infatigable María Moliner para escribir después su famoso diccionario, que con sus tres mil páginas es el más completo y divertido de la lengua castellana. Lo escribió en las horas libres de su empleo de bibliotecaria, al punto que, cuando le pregun-

---

16. Jean Laplanche, Jean Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1971.

17. Herman Melville, *Bartleby el escribiente*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001.

taron a uno de sus hijos cuántos hermanos tenía, contestó “dos varones, una hembra y el diccionario”.<sup>18</sup>

El productivo García Márquez, por su parte, se las arreglaba con varios escritorios, cada uno con su correspondiente máquina de escribir y con uno de los textos en que estaba trabajando. Caminaba de uno a otro según lo llevara el vaivén de las ideas.

Afortunadamente, hoy todo se ha simplificado, ya que para nuestras necesidades de simultaneidad basta con abrir varios archivos en la pantalla y navegar entre ellos, como estamos por hacer.

## La bibliografía y sus tres ventanas

La bibliografía no suele tener muchos adeptos, pero sí resignados investigadores, que comprenden que no queda otro remedio que ocupar su tiempo no sólo en reunirla, sino en mencionarla con exactitud.

Freud, por ejemplo, empezó su libro de los sueños con una frondosa revisión sobre todo lo que había sido escrito sobre el tema hasta ese momento, a pesar de que no pensaba utilizarla, ya que sus ideas eran totalmente distintas, pero la juzgaba indispensable para darle seriedad científica a su obra.

Sabemos que no quedó conforme con la idea de empezar el libro de esa manera, por una carta que le escribió a Fliess donde le decía: “Tú no querías que dispersara la bibliografía en el curso de la obra y tenías razón; pero tampoco la quieres ver antepuesta, y una vez más tienes razón. Te ocurre lo mismo que a mí, tu motivo secreto posiblemente sea que la bibliografía no nos gusta en ninguna parte”.<sup>19</sup>

Lo cierto es que no nos queda otra opción que dedicarnos a cumplir con ella. Según tuve oportunidad de comprobar, muchos de ustedes la recopilan cuando ya están cansados por el esfuerzo de haber escrito el trabajo. Apenas si han dado un suspiro de alivio por la tarea cumplida, se encuentran con que todavía les queda una última cuesta por subir: la de buscar las referencias y consignarlas en el trabajo incluyendo el número de las páginas citadas. Muchas veces les sucede que después del tiempo transcurrido desde el momento en que la utilizaron para su trabajo, las ideas están, pero al no consignar las referencias, se las ha llevado el olvido y muchas veces resultan irrecuperables.

Les propongo un método distinto, que es trabajar en forma paralela,

---

18. Gabriel García Márquez, “La mujer que escribió un diccionario”, en *El País*, Opinión, Madrid, 10-2-81.

19. Sigmund Freud, “carta a Wilhelm Fliess N° 114” (6-8-99), *O. C.*, Madrid, BN, T. IX, 1976, p. 3625.

esto es leer, fichar y al mismo tiempo hacer la lista bibliográfica, para lo cual abriremos tres ventanas para la bibliografía, que son: a) la de trabajo, b) la consultada y c) la definitiva.

Les aseguro que este método que me ha dictado la experiencia es una regla de oro, que además vale oro y ahorra muchos dolores de cabeza.

Antes de abrir las tres ventanas, y antes incluso de empezar a leer los libros que eligieron, tanto si están trabajando en una tesis como si van a enviar el texto a una publicación o a un congreso, es importante que se interioricen del modo como les piden que citen la bibliografía. De esta manera evitarán el fastidio posterior de revisar, una a una, las referencias anotadas a la ligera, con el fin de ajustarlas a tales reglas.

Si no estuviese especificada y quisieran encontrar el modo habitual como se consignan los libros y revistas, hasta donde yo sé, nadie hizo un estudio más minucioso que Umberto Eco en el capítulo III de su libro *Cómo se hace una tesis*,<sup>20</sup> y a él los remito.

Hay distintas convenciones para citar la bibliografía. En el ámbito universitario de las ciencias sociales, por ejemplo, se suele utilizar el sistema de citas de la Asociación Psicológica Americana (APA), que se puede consultar en Internet. Es muy minucioso con respecto a los detalles e incluso al formato en que se debe presentar el escrito.

Ya que les mencioné a Eco, quiero rescatar una frase suya, acerca de que “... citar es como aportar testigos a un juicio”. Es decir, hay que tomarse en serio el hecho de reconocer como tales las ideas de otros, respetar su contexto para que no se desvirtúen, y evitar así condenar un argumento ajeno que no lo merecía, o atribuirnos ideas de otros como si fueran nuestras. ¡Y pensar que la diferencia entre la cita y el plagio es apenas un par de comillas...! Aunque no sólo eso, como veremos, unas páginas más adelante.

Ahora sí, despleguemos el método propuesto, enunciando el contenido de las tres ventanas:

#### *a) Bibliografía de trabajo*

En este archivo van a dar todas las fichas, una a continuación de otra. Es preferible hacerlo de este modo, en lugar de archivar cada ficha por separado.

El beneficio de que el archivo sea uno solo, es que basta con abrirlo y utilizar el comando “buscar” para agilizar la consulta en cualquiera de ellas. Esto es particularmente útil en el caso de acordarnos de haber leído algo pero no en qué texto.

En cuanto al contenido de las fichas, en primer lugar consignamos los

---

20. Umberto Eco, *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 1998.

datos bibliográficos completos y exactos del libro o artículo que vamos a leer, de acuerdo con la convención que utilicemos para citarlos. A continuación volcaremos aquello del texto leído que nos haya parecido interesante.

Hay que tener buen cuidado de diferenciar tres instancias en nuestra ficha, si es posible con distinta tipografía, en relación con lo textual (desde ya entre comillas), lo sintetizado del texto por nosotros, y los comentarios agregados de nuestra cosecha. Ah, y no se olviden de consignar también el número de la página de donde proviene cada mención para que, si decidimos incorporar ese material a nuestro trabajo, los futuros lectores puedan confrontar nuestras afirmaciones con la fuente de donde provienen.

Veamos un ejemplo de ficha de trabajo:

*Green, André, Locuras privadas, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1994.*

*(p. 13)*

*En la Introducción Green habla de su escritura y da varias razones para no presentar en sus obras mucho “material de casos”, por tres motivos:*

*a) “la discreción”*

*b) “No creo que presentar observaciones clínicas tenga valor probatorio para lo que un analista propone desde su punto de vista teórico”.*

*c) “... un trabajo teórico es clínico también en la medida que sugiere asociaciones a un lector analista desde su experiencia o la de sus pacientes”<sup>21, 22</sup>*

*[¿se refiere a la presentación de casos, o al valor probatorio de estos?]*

Salvo la convención ineludible de utilizar comillas para la reproducción textual, corre por cuenta de ustedes decidir cómo distinguir los demás niveles, que en el ejemplo están consignados con letra cursiva cuando son resúmenes de ideas y entre corchetes si son comentarios propios. La enumeración de razones anteponiéndoles la letra con paréntesis no pertenece a Green, sino que ha sido agregada después, por lo cual está en cursiva. En cuanto al comentario, esta vez es una pregunta sobre algo que no nos quedó claro, pero puede revestir cualquier otra forma.

Cuando incorporemos parte de la ficha a nuestro trabajo, les sugiero que copien esa primera línea de la ficha, para poder identificar de dónde provienen las ideas y, al terminar el trabajo y una vez armada la bibliografía como veremos, borrarán del texto esta referencia provisoria.

En nuestro trabajo también tenemos que dejar bien en claro qué pertenece al autor de la obra y qué a nuestra lectura personal, para que el lec-

21. André Green, *De locuras privadas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994, p. 13.

22. Sin embargo, en obras posteriores incorporaré casos clínicos.

tor pueda identificar si, a su juicio, hemos transmitido bien las ideas o si hemos caído en el pecado de hacerlas objeto de proyecciones o interpretaciones forzadas.

La tarea de fichaje, a menudo tediosa, es sin embargo básica en toda investigación; nos ayuda no sólo a conocer, meditar y elaborar las ideas de otros sino que, al verterlas en nuestro texto, nos lleva a completar las nuestras, enriquecidas por aquellas otras ideas que fueron surgiendo en la etapa de la asociación libre o en el transcurso de la lectura.

Puede ser que en mitad de la tarea nos encontremos con que el tema que hemos elegido es interesante y poco transitado o, por el contrario, que ha sido abordado por muchos autores y no vale la pena hacer el esfuerzo, quizás estéril, de encontrar resquicios por donde darle un sesgo diferente. En ese caso, si decidimos abandonar el tema en favor de otro, estamos a una altura de nuestro trabajo que todavía no resulta demasiado grave.

#### *b) Bibliografía consultada*

Este es el nombre dado a un segundo archivo con la lista de los libros o artículos fichados, más allá de que decidamos luego utilizarlos o no.

Conviene crearlo en paralelo con la bibliografía de trabajo, porque en el momento en que encabezamos cada ficha si, como dijimos, hemos consignado la referencia exacta al mismo tiempo y con el sencillo método de “copiar y pegar” pasa a integrar este segundo archivo, o ventana, como me gusta llamarla.

De acuerdo con las actuales reglamentaciones, los libros editados a partir del momento en que entraron en vigencia, se identifican de manera uniforme en un recuadro ubicado en las primeras páginas, por lo cual, si los tenemos en nuestras manos, se facilita su mención bibliográfica.

#### *c) Bibliografía definitiva*

Una vez finalizada la escritura del trabajo (incluidas sus correcciones) estaremos en condiciones de componer una nueva ventana.

Este archivo resulta de cortar y copiar la “Bibliografía consultada” y luego borrar las referencias que decidimos no utilizar, teniendo buen cuidado de no caer en la tentación de citarlas a pesar de no haberlas realmente utilizado. También borraremos las que no son absolutamente imprescindibles, para no pecar de sobreabundancia y fatigar al lector.

Una vez realizados estos votos de templanza, el paso siguiente será organizar esta tercera lista por orden alfabético de los apellidos de los auto-

res, gracias a la interesante y sencilla posibilidad que nos brindan los procesadores de textos. Queda compuesto entonces un nuevo archivo, que se guardará bajo el simple título de “Bibliografía” para luego incorporarlo al final de nuestro texto.

Quizá parezca un poco engorrosa esta explicación, pero si la siguen paso por paso no lo es tanto, y en compensación sentirán la felicidad de que, una vez terminado el trabajo, también habrán concluido la lista de las referencias.

Digamos por último que un escrito con la bibliografía citada correcta y minuciosamente sugiere que el autor sabe del tema, refuerza su autenticidad y facilita la lectura. Además, le ahorra al eventual lector el peregrinaje para cotejar con el original aquello que desee o le presente dudas.

## EL DILEMA DE LA LETRA AJENA EN EL TEXTO PROPIO

A esta altura ya leímos y fichamos los textos elegidos y trabajamos el borrador con las ideas surgidas al correr de la asociación libre y luego con las ideas de otros autores. Nos encontraremos con distintos grados de dificultades estilísticas para que la inserción resulte armoniosa.

Las **citas textuales** (como dijimos, entre comillas) producen una inevitable conmoción de estilos al remitir a distintos contextos, lenguajes y retóricas, problema que se hace más notable cuanto más extensa es la cita, por lo cual no basta con incorporarlas sin más ni más.

Si la cita no se puede enlazar bien dado que el sujeto, un conector o el tiempo de verbo utilizado en la cita no se concilia con el de nuestro texto, se hace necesario agregar una o varias palabras para no producir una frase mal armada o con errores gramaticales que entorpezcan su significado. Otro tanto sucede cuando la cita elegida alude a párrafos anteriores. Veámoslo sobre el terreno.

Si utilizáramos este tramo de una cita textual tomada de “Consejos al médico...”,<sup>23</sup>

*“... no cabe objetar que se hagan algunas excepciones a esta regla para fechas, textos de sueños o ciertos resultados dignos de nota...”*

de inmediato surgiría en el lector la pregunta: ¿qué regla? Por lo cual

---

23. Sigmund Freud (1912e), “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XII, 1976, p. 113.

se impone un agregado que, al estar entre corchetes, indica que no pertenece a la cita sino a una aclaración que corre por nuestra cuenta.

*“... no cabe objetar que se hagan algunas excepciones a esta regla [no tomar apuntes] cuando se trata de fechas, textos de sueños o ciertos resultados dignos de nota...”.*

En algunos casos, una forma de lograr un entramado más armonioso entre la cita y el texto es apelar al “**relato de una cita**”, es decir que, en lugar de reproducir textualmente las palabras, optemos por relatar las ideas del autor citado y el contexto al cual pertenecen. De este modo, también se evita el reiterado uso de las comillas que saturan visualmente el texto, como saturan a la ciudad las innumerables antenas que la pueblan.

En el ejemplo anterior, podríamos intentarlo de este modo:

*En “Consejos al médico...”, Freud desaconsejaba tomar apuntes durante las sesiones, salvo en lo referente a fechas, o sueños, por ejemplo.*

Esta transcripción no es tan exacta como la cita textual, pero si la elegimos es porque se concilia mejor con nuestro estilo; queda a nuestro criterio decidir en cada oportunidad si la absoluta exactitud es imprescindible para nuestros fines. Además, el lector sabe que, al no ser una cita textual, puede ser que contenga algún grado de elaboración personal.

Por último, para salvar el hiato entre la prosa del autor citado y la nuestra, conviene apelar a una **forma mixta de relato de una cita con cita textual** al combinar ambas modalidades, intercalando breves fragmentos encomillados cuya literalidad queramos destacar en el relato de una cita.

*En “Consejos al médico...” Freud desaconseja que “se tomen notas algo extensas, se redacten protocolos, etc.”, salvo, por ejemplo, en lo referente a fechas o sueños.*

Noten que en este caso, para reproducir textualmente la parte encomillada, hemos tenido que cambiar el tiempo del verbo del ejemplo anterior por el presente (“desaconseja” en lugar de “desaconsejaba”).

Ya que hablamos de interrupciones visuales, quisiera agregar que algo de eso sucede con el uso generalizado de adicionar en el texto el nombre del autor citado y el año de edición entre paréntesis, de rigor en algunas publicaciones. En el ejemplo mencionado sería Freud (1913) y si en nuestro texto no estuviera mencionado el autor, es pertinente aclarar su ape-

llido dentro del paréntesis (Freud, 1913). Quizá lo juzguen *prima facie* innecesario, por contar además con la bibliografía final.

Sin embargo, el lector habituado lo puede “saltar” con facilidad si el dato le resulta irrelevante. Si por el contrario le interesa, tales datos permiten ubicar al autor citado y a qué momento del desarrollo de su pensamiento pertenece la cita sin necesidad de buscar la llamada correspondiente. De todos modos, si la publicación a la que está destinado el texto así lo especifica, habrá que atenerse a sus normativas.

Quizá consideren que les reservé demasiado espacio a estos detalles, pero diré en mi descargo que he podido comprobar qué frecuentes malentendidos provoca esto de no “darle al César lo que es del César” o no dárselo con toda precisión, tal como exige la redacción científica.

## Las notas al pie

Ya que estamos en el terreno de las citas, deslicémonos a un tema afín, porque muchas veces las citas se desprenden del texto y se las lleva al pie de la página.

Dicen que se originaron en el siglo XVII, en que un tal Bayle escribió una enciclopedia anodina para no levantar sospechas ni persecuciones, pero inventó este recurso para pasar de contrabando lo realmente comprometido, recurso que por lo visto sigue teniendo algo de contradictorio. Entonces, de las notas al pie, ni hablar. Bueno, me parece que exageraré un poco; ninguna regla es absoluta y de vez en cuando se justifica hacer excepciones pero, por favor, que sean pocas y sobre todo pertinentes.

A veces su inclusión resulta forzada, porque lejos de ser aclaratoria o complementaria, responde a motivos no tan valederos, como demostrar erudición, añadir brillo o importancia al escrito, rendir homenaje a un maestro, sentirse integrante de un grupo de pertenencia...

Si reparamos en que hemos agregado las citas por motivos semejantes, tal vez convendría dar a conocer tales motivos de manera más directa o, por el contrario, prescindir de ellas, ya que cualquier lector avezado puede descubrir la intención “oculta” si se toma un mínimo trabajo de leer entre líneas.

Las citas al pie tienen otras contraindicaciones, como interrumpir el fluir de la lectura e incomodar al lector instándolo a ir en busca de algo que la mayor parte de las veces lo defrauda por ser superfluo y, como si esto fuera poco, lo estorba con su tipografía pequeña y apretada. Como bien dice el dramaturgo Noël Coward, leer una nota al pie es como estar haciendo

el amor y tener que bajar la escalera para ir a ver quién es el inoportuno que llama a la puerta de calle.

Creo que coincidirán conmigo en que, si es tan importante lo que buscamos aclarar con la cita, por qué no incorporarlo al escrito, y si no lo es, seguro que ganaremos al obviarlo.

Estarán pensando que no soy coherente con lo que digo, ya que en este libro hay citas al pie. Esto se debe a que en los libros, a diferencia de los trabajos, usualmente la bibliografía se cita de este modo (ver página 142) y si tenemos cuidado en que la mayoría de las citas sean de este tenor, el lector solo bajará la vista cuando le interese ese dato bibliográfico en particular.

## Citar a Freud

Quisiera dedicarles algunos párrafos a las citas de Freud y al hecho de que se lo soslaye, pasando por alto su lugar de referente insoslayable. Prefiero pensar que la mayoría de las veces se lo da por sobreentendido y no por “pasado de moda”, como he escuchado por ahí.

Hay otras maneras de citar mal a Freud que derivan de una lectura insuficiente, como es el caso de tomar un concepto por inequívoco y definitivo sin rastrear su evolución en el resto de la obra, y sin tener en cuenta las sucesivas notas al pie que agregó con posterioridad, como sucede en el historial de Dora o en el libro de los sueños, que a veces cambian el sentido de lo que ha dicho anteriormente.

Se olvida de este modo que Freud no se desdecía, sino que seguía modelando los conceptos con el avance de sus investigaciones, lo cual tenía que ver con su estilo de escritura que nos hacía participar del devenir de sus pensamientos. De este modo, muchos psicoanalistas que lo sucedieron pudieron tomar sus ideas en el punto en que se detuvo, y seguir desarrollándolas.<sup>24</sup>

Por otra parte, los términos que emplea Freud responden al contexto de su obra total, y de ahí la necesidad de no fiarse de una lectura puntual ni apresurada.

De hecho, el apresuramiento también puede llevarnos a tomar literalmente sus formulaciones extremas como “nunca” o “invariablemente” y otras semejantes sin reparar en que un poco más adelante las atempera y que busca con estas variaciones mantener intrigados a los lectores.

---

24. Tal es el caso, por ejemplo, de Fideas Cesio, que basa su obra en la investigación de la segunda hipótesis fundamental del psicoanálisis, enunciada por Freud en sus últimas obras.

Por ese motivo, Robert Holt, en su “Decálogo para leer a Freud” les recomienda a los lectores, entre otras cosas, que “... sean empáticos más que proyectivos, y aprendan cuáles son los términos que emplea Freud y los tomen dentro de los propios términos freudianos”.<sup>25</sup>

Para bien citar a Freud, además de tener en cuenta lo antes mencionado, recordemos que para ubicar sus obras habitualmente se les adiciona la fecha de su publicación entre paréntesis y con una letra minúscula que indica su orden dentro de las publicadas en ese mismo año (como figuran en este libro) y a veces entre corchetes la fecha en que fueron escritas.

Todo esto lo encontramos en el Volumen XXIV de las *Obras completas* de Freud de Amorrortu Editores,<sup>26</sup> un libro de consulta que reúne, además de los índices de cada tomo, otros que permiten acceder a las obras por distintas vías. En suma, una tarea ciclópea que merece nuestra gratitud, más aun si pensamos que fue compuesto artesanalmente en la era pre-informática.<sup>27</sup>

Contiene la ubicación y el nombre dado a cada obra en las dos ediciones alemanas (GS y GW), en la traducción inglesa (SE) y en las traducciones al español de las editoriales Biblioteca Nueva (BN) y Amorrortu (AE), e incluso una versión anterior de Santiago Rueda Editora (SR). En una de las tablas que posee se indica además la correlación entre las páginas correspondientes de la traducción (AE) con las de la edición original en alemán (GW) y la versión inglesa (SE) para quienes quisieran cotejar la exactitud de las traducciones.

Si les transmito mi entusiasmo por este detallado acceso a la bibliografía freudiana contenido en el tomo XXIV, es porque lo considero un precioso aliado de toda investigación psicoanalítica y porque, según mi criterio, no creo que se suela aprovechar en su riqueza y precisión.

Por último, quiero mencionarles que, a partir de la buena nueva de que han sido liberados los derechos de las obras de Freud, por lo cual pasaron a convertirse en patrimonio cultural de la humanidad y de libre acceso, no sólo podemos leer sus obras en la *web* sino también servirnos de ellas para cortar y pegar las citas. Esto no quita que abrir sus libros y adueñarnos de ellos, dejando las marcas de nuestros sucesivos pasos por sus páginas, siga siendo una vía irremplazable de encuentro con sus ideas.

---

25. Robert Holt, Introducción a *Reading Freud. A Chronological Exploration of Freud's Writings*, Nueva York, Routledge, Rothgeb, 1973.

26. Sigmund Freud, “Índices y bibliografías”, en O. C., Buenos Aires, AE, T. XXIV, 1976.

27. Leandro Wolfson se encargó de la compilación de los índices y relata su colaboración con Etcheverry en “Ver cómo se traduce a Freud: una experiencia histórica”, en 1611, *Revista de historia de la traducción*, N° 2. Universitat Autònoma de Barcelona, [www.traduccionliteraria.org](http://www.traduccionliteraria.org)

## Entre la cita y el plagio, algo más que un par de comillas

Una cuestión importante: no olvidemos mencionar a todos los autores que nos ayudaron a pensar; es un acto de justicia y de honestidad intelectual. Al fin y al cabo, comprenderlos y citarlos bien tiene sus méritos y ocultarlos, como sabemos, sus deméritos.

Para reconocer como tales las ideas de otros no basta con consignar la referencia; es necesario tener cuidado de transmitir el contexto de donde provienen, para que no se desvirtúen. De este modo no corremos el riesgo de condenar un argumento ajeno que no lo merece, ni atribuirnos ideas que no nos pertenecen. Otro tanto sucede con la necesidad de dejar bien claro hasta dónde se extiende una cita y dónde comienza nuestro comentario acerca de ella, como acabamos de ver.

Dijimos que la diferencia entre la cita y el plagio puede estar en un humilde par de comillas... O quizá no tan humildes, ya que hasta le dieron nombre a un pueblo de Cantabria, España, que precisamente se llama “Comillas” y cuenta, para más datos, con un premio literario que lleva ese nombre.

Cuando digo mencionar a “todos los autores” estoy pensando en los que utilizamos a sabiendas, porque como muy bien dice Breuer en la parte teórica a su cargo de los “Estudios sobre la histeria”, cuando una ciencia avanza, las ideas formuladas por los individuos, al convertirse en patrimonio común, hacen difícil la comprobación de quién las formuló primero y “... hasta se corre el riesgo de considerar producto propio lo dicho por otros”.<sup>28</sup>

Pasará por la conciencia de cada uno discriminar las ideas que efectivamente hayan sido extraídas de textos ajenos y las que no.

## Qué dice la Ley de Propiedad intelectual

Si la controversia tuviera que pasar por una decisión judicial, lo que se tratará de determinar es la intención dolosa, es decir, aquello que diferencia el plagio de la cita, según consta en nuestra ley 11.723.

Como a veces el plagio toma la forma de una cita extensa (demasiado extensa, en realidad), los legisladores juzgaron necesario hacer precisiones al respecto en un artículo (el 10) que vale la pena reproducir:

*“Cualquiera puede publicar, con fines didácticos o científicos, comentarios,*

---

28. Joseph Breuer, “Estudios sobre la histeria”, (Parte teórica), O. C., Buenos Aires, AE, T. II, 1976, p. 197.

*críticas o notas referentes a las obras intelectuales incluyendo hasta mil palabras de obras literarias o científicas u ocho compases en las musicales y en todos los casos solo las partes del texto indispensables a ese efecto”.*

Hay quienes consideran que el conocimiento es patrimonio de todos y no hay por qué citar a nadie, lo cual me parece discutible. Otros dan referencias tan amplias, que equivalen a no dar ninguna, como la que les comenté: “Freud, S., *Obras completas*”. (Cualquier coincidencia con la realidad, es real coincidencia).

Una vez me contaron que un estudiante de derecho entregó una tesis donde se refería a “la Constitución Nacional”, pero, a poco de leerla, el profesor advirtió que los artículos mencionados no existían. Pronto se develó el misterio, ya que el desaprensivo alumno había copiado, por lo visto sin tomarse el trabajo de revisarla, una tesis basada en... la Constitución de la República Oriental del Uruguay.

Las nuevas tecnologías han creado herramientas para descubrir a los impostores, aunque al mismo tiempo ofrecen lugares donde “copiarse”. (Hay de todo en la viña de Internet, hasta un sitio llamado “El rincón del vago”).

Sin llegar a tales extremos, el ocultamiento de las fuentes en los trabajos psicoanalíticos es más frecuente de lo que imaginamos.

Distinto es el caso si de escribir literatura se trata, donde las influencias están en el aire que respiran los escritores, que son además lectores incansables. Se han ganado, en ese mundo de ficción, el derecho a que la cita o alusión sean vistas como un homenaje que se entretaje a la propia palabra, con la secreta intención de que un lector avezado y atento tenga el placer de descubrirla. Otro tanto sucede en otros terrenos, como el de la pintura o la música. En cuanto a nosotros, me parece lícito valernos de la literatura para escribir sobre psicoanálisis, pero sin olvidar que ese no es nuestro objetivo.

En tren de agradecer los esfuerzos intelectuales de los demás, quiero contarles que un día descubrí el libro *Freud as a writer*, de Patrick Mahony,<sup>29</sup> un psicoanalista canadiense y profesor de literatura comparada de la Universidad de Montreal. El tema, como comprenderán, me interesaba particularmente, por lo cual me tomé el trabajo de ubicarlo primero y conseguirlo después, en tiempos en que no existía la facilidad de pedirlo por Internet, ni Internet tampoco.

Luego de leer el libro y hacer las fichas correspondientes, decidí seguirles los pasos a las citas y pesquisar la fuente en cada una de ellas. Con-

---

29. Patrick Mahony, *Freud as a writer*, Nueva York, International University Press Inc., 1982.

tando con la nutrida Biblioteca de la Asociación Psicoanalítica Argentina, emprendí una especie de *tour* bibliográfico por los artículos o libros a los que Mahony había apelado. Esto me permitió comprender el recorrido de su exploración intelectual y fue el comienzo de la mía.

Quizá lo que les relato los ayude a ver más justificada y menos tediosa la labor de citar con minuciosidad y a la vez más razonable el consejo (si es que me permiten darles alguno) acerca de la utilidad de reunir la bibliografía en paralelo con nuestro escrito (p. 35).

Hoy que contamos con Internet, las posibilidades se han multiplicado, ya que muchas de las referencias que mencionan los autores, como cartas, entrevistas y textos clásicos las podemos “bajar” a nuestras pantallas y hacer otro tanto con las obras de Freud, empleando el sencillo método de “cortar y pegar” y así adicionar citas suyas en nuestro texto. De todos modos, como dijimos, luego convendrá cotejar las fuentes, ya que Internet ha instalado grandes cambios en el modo de leer y de escribir. En el nuevo mundo textual digital, una obra ya no queda encerrada en el libro, ese objeto material al que estábamos acostumbrados; al convertirse en un texto electrónico, se aproxima a un palimpsesto, una “escritura polifónica” pasible de ser reescrito por otros, y mientras el escritor se convierte a su vez en editor, en una revolución de alcances todavía insospechados. El futuro es a la vez prometedor y complejo en cuanto a la seguridad de los contenidos científicos y motivo de reflexión para muchos, entre ellos el notable historiador francés Roger Chartier.<sup>30</sup>

## A PARTIR DEL PRIMER BORRADOR

Volvamos entonces a aquel modesto escrito inicial nacido al amparo de la asociación libre. Ha pasado un cierto tiempo; el que nos insumió la lectura y la confección de las fichas de los textos elegidos. De tanto en tanto, le incorporamos al borrador las adiciones o revisiones que nos sugirieron tales lecturas, y es posible que se haya enriquecido bastante, amén de que nuestras ideas han empezado a tomar cuerpo.

Quizá ya no nos parezca tan caótico, sobre todo si nos ocupamos de hacer más nítido y visible el hilo que hilvana las ideas al quitar nuevamente las digresiones, agregar aquí y allá conectores para enlazar las frases (“sin embargo”, “por lo tanto”, “además”, etc.) y haber probado distintas maneras de cambiar la ubicación de algunos de los párrafos.

Puede que se nos ocurran continuaciones de las ideas, porque al leer,

---

30. Conceptos vertidos por Roger Chartier en la conferencia dictada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, el 11 de junio de 2010.

tal como sucede a medida que alguien nos habla, podemos deducir lo que a continuación está por decir. Si bien es difícil no sucumbir a la tentación de mejorar el texto, conviene no detenerse en pulirlo, para que no se vaya a “cerrar” y pierda su carácter de bosquejo, lo cual puede dificultar la posibilidad de intercalar más tarde nuevas adquisiciones.

En esta etapa tenemos varias fuentes para trabajar: por un lado están nuestras ideas (esbozadas en un principio y completadas o retocadas en esta segunda lectura del borrador) y por otro, las extraídas de las fichas correspondientes. Pronto tendremos una tercera fuente, porque la tarea de ensamblaje entre ambas auspiciará el surgimiento de ideas nuevas. Además, al perfilarse con mayor nitidez el tema inicial, quizá le demos algunos cambios de timón o eventualmente lo abandonemos en pos de otro que haya hecho su aparición durante este recorrido y nos ha despertado más interés.

Aparecerán preguntas, ya que un trabajo intelectual avanza gracias a ellas: ¿Por qué este aspecto de la teoría no condice con este otro? ¿Por qué, si mi experiencia en el consultorio me muestra determinada realidad, la teoría parece contradecirla? ¿Cómo hacer para conciliar lo que dicen estos dos autores? ¿Qué modelos teóricos me permiten comprender las diferencias?

En suma, el proceso por el cual un borrador se convierte en un trabajo científico está compuesto, en tanto proceso, por una serie de intentos de dar lugar a las ideas, cotejarlas y otorgarles consistencia.

Son sucesivas aproximaciones al objetivo final de transmitir hallazgos a la comunidad científica, o al menos de clarificar conceptos o pensarlos desde una perspectiva distinta, sin pretender ser absolutamente originales.

Digamos de paso que a veces, en el afán de serlo a toda costa, hay quienes intentan crear “nuevos” conceptos, pero en realidad rebautizan conceptos conocidos para luego realizar vanos esfuerzos con el fin de otorgarles rasgos distintivos inexistentes. Al modo del dicho bíblico, apenas si se han limitado a “echar vino nuevo en odres viejos”.

La originalidad (si surge) se va a adquirir con el tiempo, el estudio y el trabajo, incluso a veces a lo largo de una vida y, en última instancia, como sucede en otros campos, es posible que no dé frutos inmediatos.

## **¿Para quién escribo?**

Hasta aquí todo ha sucedido en soledad, libremente, sin reglas que limitaran nuestra escritura más allá de lo indispensable para hacerla inteligible

para nosotros mismos. Ha llegado el momento de abandonar nuestro repliegue y abrirle las puertas al futuro lector, preguntarnos quién es y cómo queremos llegar a él; preguntas fundamentales y con variadas consecuencias.

Muchas veces se escucha decir “yo escribo para mí”. Esto no es cierto. O lo es sólo a medias. Quien no tenga *in mente* lector alguno, establece, de todos modos, algún tipo de relación con él, porque, como bien lo expresa uno de los axiomas de la teoría de la comunicación de la escuela de Palo Alto, “es imposible no comunicarse”.

Por lo tanto, ya que resulta imposible, es mejor preocuparnos por descubrir para quién escribimos y de qué manera lo hacemos en lugar de dejarlo librado al azar.

Es verdad que no se puede saber a ciencia cierta qué efecto le causaremos al lector, de qué modo completará con su propia visión el texto que le ofrecemos, ni qué facetas descubrirá, incluso inadvertidas para nosotros mismos. Sin embargo, a partir de nuestra propia experiencia como lectores, al menos es posible intentar un desdoblamiento entre nuestro lugar de escribas y el de quien nos lea.

Va de suyo que no me voy a dirigir de la misma manera a un estudiante que a un colega experimentado o a alguien especializado en el tema; el lenguaje a emplear en cada caso será distinto, como serán distintos los conocimientos que damos por sobreentendidos o, dicho de otra manera, será distinta la plataforma compartida desde donde despegar.

Habrá que tener en cuenta si se trata de alguien que comparte la misma comunidad científica o vive en otras latitudes. Esto es muy importante al escribir un artículo para un medio de difusión masiva, en que sólo la claridad y la sencillez aseguran que el mensaje llegue a la mayor cantidad de destinatarios... si es eso lo que queremos lograr (p. 97).

Si tomamos como referencia las posibilidades que plantea Freud en “Psicología de las masas...”,<sup>31</sup> en cuanto al lugar del otro (en este caso, en relación con el lector de nuestro texto) podemos elegir situarlo en el lugar de modelo, objeto, auxiliar o enemigo. Aunque todos son factibles, a mi modo de ver el lector se gana el lugar de auxiliar, porque un escrito se completa y cobra real sentido recién cuando alguien lo lee; es más, se modifica desde ese alguien cada vez que lo relee.

El lector percibe qué relación entablamos con él; si nos interesa que nos entienda, si buscamos que nos admire o si elegimos la vía de ser oscuros para que nos considere eruditos. Vislumbra si creemos que no está preparado para comprendernos y en ese caso se sentirá menospreciado al

---

31. Sigmund Freud (1921c), “Psicología de las masas y análisis del yo”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XVIII, 1976, p. 63.

leer cosas tan elementales como (permítanme exagerar un poco) “Freud, el gran psicoanalista vienés...”.

Además, el lector establece una corriente de cercanía o distancia afectiva e intelectual con el texto y con nosotros que sin duda responde a muchos motivos, pero uno de ellos, si no el más importante, es el modo como lo tratemos. Mucho dependerá de nosotros favorecer el establecimiento de una corriente positiva en relación con su “transferencia con el texto”, como suele llamársela.

De hecho, nuestra afinidad con ciertas teorías no proviene sólo de un reconocimiento intelectual, sino también de la imagen que nos hacemos de sus creadores a través de su forma de expresarse y, desde ya, de lo que dicen.

Algo de esto sucedió en la década de los cuarenta, cuando se creó la Asociación Psicoanalítica Argentina y casi al unísono la *Revista de Psicoanálisis*. Muchos de sus suscriptores, diseminados por América Latina, conocieron nuestra entonces novedosa disciplina a través de sus páginas y un buen número de ellos pasaron a formarse como analistas en la institución.<sup>32</sup>

A veces, a partir de la lectura de un libro psicoanalítico y de la transferencia que se establece con ese texto puede ser que despierte en el lector el deseo de analizarse con su autor, como le sucedió al hombre de los lobos cuando leyó a Freud y que, por supuesto, les sucede a otros analistas.

## El lector olvidado y el lector olvidadizo

Los invito a detenernos en un párrafo que escribió Borges al prologar la novela *Las ratas*, de José Bianco:

*“Es uno de los pocos libros argentinos que recuerdan que hay un lector: un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa”.*<sup>33</sup>

Hay distintas maneras de olvidarse del lector. Una de ellas es elegir como estilo la complicación erudita (o seudo erudita), una especie de regodeo, más para satisfacción personal que para utilizarlo al servicio de lo que se quiere decir.

Tengo a mano un ejemplo que, para no herir susceptibilidades, no per-

32. Roberto Doria Medina, Gloria Gitaroff, Ricardo Ortega y Herminia López de Parada, “Para una historia de la *Revista de Psicoanálisis*”, en *60 años de psicoanálisis en la Argentina*, Asociación Psicoanalítica Argentina, Buenos Aires, Lumen, 2002.

33. Jorge Luis Borges, prólogo a *Las ratas*, de José Bianco, Buenos Aires, Anagrama, 1987.

tenece a un texto psicoanalítico, sino a un artículo del periodista Juan Bedoían,<sup>34</sup> quien comienza por hacerse esta pregunta: “¿Debo yo someter al lector a padecer la lectura de este fragmento de una crítica literaria que seleccioné en un diario de España?”, y reproduce a continuación esta frase increíble: “Es como si la reconstructivización estuviese condenada a ser una textualidad autofágica que remite a su propia signicidad”.

Bedoían aboga por la simplicidad, para lo cual menciona una de las “astucias” de Borges: “... preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas”.<sup>35</sup>

La simplicidad, esa suerte de cortesía para con el lector, tiene sus ventajas, también en el terreno de la ciencia. El epistemólogo Gregorio Klimovsky, por ejemplo, solía decir que, en el caso de tener que elegir entre dos teorías igualmente explicativas, conviene inclinarse por la más simple.

En lo que hace al psicoanálisis, Mauricio Abadi, que hablaba y escribía muy bien, me dijo mientras grabábamos una serie de conversaciones para un libro que luego escribimos: “... hay que terminar con el prejuicio de que los escritos verdaderamente científicos deben ser dichos en un lenguaje muy formal, muy solemne y preferentemente pedante”.<sup>36</sup>

Para huir de tales tentaciones es bueno que, de vez en cuando, reaparezcan algunas preguntas: ¿Se entenderá esto que digo? ¿Discrimino bien mis ideas de las de otros? ¿No convendría aclarar que utilicé esta palabra en un sentido que me es propio y no en el usual? ¿Convendrá que reitere esta idea con otras palabras para que resulte más clara? O por el contrario... ¿No explico demasiado?, y muchas más.

Hemos mencionado al lector olvidadizo; veamos de qué se trata. Joyce dijo una vez que él quería para sus libros “un lector insomne”, es decir, íntegramente dedicado a su libro, sin distraerse ni siquiera para dormir. Deseo incumplido por lo demás, como bien comprendió Borges al decir que el lector es aquel “cuya atención conviene retener”. Esto también lo sabía Freud, que desplegaba distintas estrategias para acompañar a su lector en los estados de ánimo que él mismo le suscitaba.

Al igual que quien escucha música, el lector por momentos se distrae, merodea y vuelve, de ahí el cuidado de que, tanto en la escritura como en la música, los instrumentos no estén todo el tiempo en acción, que el ritmo se enlentezca o acelere y que, de tanto en tanto, sorprenda con la fuerza certera de un golpe de timbal.

Por el contrario, para conducir a la meditación y el desprendimiento

34. Juan Bedoían, “¡No entiendo lo que me dice!”, en *Revista Ñ, Clarín*, N° 286, 23/3-09.

35. Jorge Luis Borges, *El elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

36. Mauricio Abadi, *Deseo, luego existo (en conversaciones con Gloria Gitaroff)*, Buenos Aires, Planeta, 1994.

del mundo que nos rodea, los mantras orientales favorecen la liberación de la mente del flujo constante de pensamientos que la confunden, y sus melodías se reiteran casi sin variaciones. Procuremos entonces que nuestros textos se alejen lo más posible de un tono monocorde y uniforme, para que atraigan el pensamiento en lugar de adormecerlo.

La belleza formal, la claridad y el cuidado para dirigirse al lector y no a nosotros mismos, la reflexión acerca de cómo queremos tratarlo, en otras palabras, esto por lo que hemos venido abogando hasta ahora, merece que utilicemos todos los recursos a nuestro alcance para que el lector comprenda y se interese por nuestras ideas.

## Freud, Lacan y sus lectores de habla española

Antes de dedicarnos a cómo Freud y Lacan se dirigían a sus lectores, quisiera plantear algunas dificultades para la lectura tanto de Freud como de Lacan dado que, salvo aquellos que manejan sus respectivos idiomas, conocemos sus obras a través de traducciones. Esto constituye de por sí un problema, ya que hay muchas formas de traducir y también de criterios para una tarea tan compleja como es captar el pensamiento de un autor en otra lengua que no es aquella en la que concibió sus ideas.<sup>37</sup>

Entre nosotros, las dos traducciones de las obras completas de Freud más utilizadas (Biblioteca Nueva y Amorrortu Editores) se diferencian entre sí por adoptar posiciones antagónicas en relación con la polémica fidelidad terminológica y respeto por el estilo. La traducción de Etcheverry para Amorrortu, debido a su preocupación por la exactitud, emplea por momentos un español que nos suena peculiar porque apela a palabras inusuales o arcaicas. Tal es el caso, por ejemplo, de preferir como título “El trastrabarse”,<sup>38</sup> que aunque es correcto, ya que según el diccionario de la Academia Española equivale a “trabarse la lengua”, su uso no es habitual. López Ballesteros y Torres, traductor de la edición de Biblioteca Nueva, inclinado hacia el otro polo de la polémica, es decir preocupado por hacer honor a la belleza de nuestro idioma y al estilo de Freud, traduce por el más armonioso “Equivocaciones orales”. Elecciones como

---

37. Para hacerse una idea de estas y otras dificultades con referencia a la traducción, encontrarán en Jean Laplanche, P. Cotet, J.-M. Rey y otros (presentación, traducción y notas de Irene Agoff), *Traducir a Freud. La lengua, el estilo, el pensamiento*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, las apasionadas discusiones sobre cómo traducir a Freud que se dieron en Francia durante un encuentro de traductores).

38. Sigmund Freud (1901b), “Psicopatología de la vida cotidiana”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. VI, 1976, p. 57; *O. C.*, Madrid, BN, T. III, 1976, p. 788.

esta lo llevaron a Etcheverry a decir que a la versión de López Ballesteros “le sobra gracia, pero le falta rigor”.<sup>39</sup>

En el caso de Lacan, desde un lugar distinto del inaugural de Freud, ya que es su lector (un lector muy peculiar, además), pero a la vez es también un autor, se suma el problema de que la mayor parte de su obra está cimentada en las presentaciones personales de sus célebres *Seminarios* de los días miércoles, precariamente registradas en desgrabaciones, apuntes o versiones taquigráficas, por lo cual tuvieron que ser, además de traducidas, traspuestas antes del lenguaje oral al escrito, con las dificultades que comporta tal trasposición, tema específico sobre el que nos extenderemos al hablar de escribir sobre la clínica (p. 101). Debido a todas estas mediaciones entre el Lacan que leemos en los *Seminarios* y nosotros, no se puede decir estrictamente que hay un texto de Lacan.

No sucede lo mismo con los *Escritos*, ya que fueron escritos por Lacan, pero nos llegan mediados no sólo por sus traductores sino también por editores, revisores, tipógrafos, comentadores, etc. Se trata de textos de difícil lectura incluso en el idioma original, y su dificultad se agudiza en las traducciones, por lo cual contamos con sucesivas reediciones corregidas, en una historia que por ahora no tiene fin, ya que da lugar a libros como *1236 erratas, omisiones y discrepancias de los Escritos de Lacan en español*.<sup>40</sup>

De los numerosos intentos dirigidos a resolver la trasposición de sus seminarios quedaron dos versiones principales, la “oficial” de Jacques-Alain Miller, más legible pero quizá menos estricta en relación con el contenido original, y otra debida a los seguidores de Jean Allouch, quienes se inclinaron por mantener las oscuridades y contradicciones, mitigándolas con el agregado de referencias a veces muy numerosas y también confusas, proyecto que quedó incompleto y no pudo prosperar por controversias legales.

De las sucesivas traducciones de la obra de Lacan quedaron como legado en nuestro idioma psicoanalítico neo-creaciones tales como “hace obstáculo” por “obstaculiza”, o el curioso uso de las preposiciones que podríamos llamar “a la francesa”, como es el caso de nuestro familiar “al pie de la letra”, reemplazado por el menos usual “a la letra” (*à la lettre*), que vuelve reconocibles a los textos escritos por lacanianos. Sin embargo, como a los idiomas les dan vida los hablantes, es probable que con el tiempo la extrañeza dé lugar a la aceptación.

39. “Sobre la versión castellana”, en Sigmund Freud, *Obras completas*, Buenos Aires, AE, T. I, 1982, p. 1, donde José L. Etcheverry explicita este y otros criterios que fueron utilizados para emprender la traducción de la obra freudiana.

40. Marcelo Pasternac, *1236 erratas, omisiones y discrepancias de los escritos de Lacan en español*, Buenos Aires, Oficio Analítico, 2000.

## Leer a Freud

Sabemos que una vez delimitado como objeto de estudio al inconsciente, Freud se encontró con que tenía que capturar en sus escritos tales procesos inconscientes, pero filtrándolos a través de funciones yoicas, es decir, mediatizándolos a través del proceso secundario. Este tema se constituyó en una preocupación que corrió en paralelo con la construcción de su obra.

La manera como Freud se dirigía a sus lectores, está en relación directa con las resistencias que provocaba incluso la sola mención de que, por obra de ese inconsciente, no somos amos en nuestra propia casa<sup>41</sup> (amén de otras cuestiones igualmente revulsivas, como la de dotar a los niños de una sexualidad “perverso polimorfa”). Por ese motivo, al escribir identificaba las resistencias que les provocaba, luego se las daba a conocer a sus lectores, para finalmente ofrecerles argumentos con que disolverlas. Aplicaba así a su escritura los principios del método psicoterapéutico por él creado.

En tren de disolver las resistencias, también invita al lector a acompañarlo en el recorrido de sus pensamientos, se anticipa a sus objeciones, lo auxilia al volver atrás para llamar la atención sobre alguna idea y le preanuncia lo que va a desarrollar a continuación. Al leer ciertos párrafos, ustedes habrán experimentado la sensación de que “adivina” las dudas y preguntas que el texto nos despierta y se dedica a contestarlas.

De hecho, porque sabía que lo que escribía era revolucionario, graduaba lo placentero de lo ya conocido con lo inquietante de lo nuevo que iba a dar a conocer, como en “Lo ominoso” (o “Lo siniestro” según las traducciones), en que transita entre lo conocido, lo familiar donde uno se puede orientar con facilidad, y lo desacostumbrado que irrumpe de improviso.

A veces desplegaba un tema y al mismo tiempo lo dramatizaba, como en el comienzo de “La escisión del yo y el proceso defensivo” donde, a la vez que da a conocer la teoría, la muestra experimentada en sí mismo, presentando dos polos escindidos entre los cuales tiene que optar y dice: “Por un momento estoy en la interesante situación de no saber si lo que voy a comunicar ha de apreciarse como algo hace tiempo consabido y evidente, o como nuevo por completo y sorprendente”. Enseguida resuelve la encrucijada: “Me inclino, empero, a creer lo segundo”.<sup>42</sup> Llama así la atención del lector en ajustadas dosis, para que la emoción no

41. Sigmund Freud (1915-1917), “Conferencias de introducción al psicoanálisis, 18ª Conferencia”, Buenos Aires, AE, T. XVI, 1976, p. 261.

42. Sigmund Freud (1940e), “La escisión del yo y el proceso defensivo”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XXIII, 1976, p. 275.

lo distraiga del contenido científico que le interesa transmitir. En otros momentos, con la súbita introducción de nuevos elementos, ofrece una visión de conjunto profundamente transformada, en una hábil mezcla de lentitud y aceleración, provocando en el lector un sentimiento cercano al que describe.

En suma, su manera de dirigirse a los lectores está en relación directa con su condición de escritor, y utiliza recursos propios de la ficción, al punto que habría podido suscribir lo que alguna vez escuché en una entrevista a García Márquez donde dijo: “Cuando uno atrapa a un lector logra comunicarle un ritmo respiratorio que no se puede romper porque si se rompe, despierta”.

## Leer a Lacan

Tanto Freud como Lacan eran ávidos lectores y ambos escribieron profusamente. El estilo de Lacan, sobre todo en sus textos escritos aunque en buena medida también en sus exposiciones orales, es absolutamente personal y distintivo. Se caracteriza por un “mediodecir” (así lo denomina), un deliberado hermetismo signado por la condensación y el desplazamiento. Con su estilo parece emular las complicaciones del inconsciente, por medio de una combinación de cifrado, paciencia, rigor y sentido de la oportunidad. De ese modo busca mantener fuertes analogías con lo inconsciente y mimetizar el funcionar del proceso primario, mientras Freud, como hemos visto, busca tamizarlo a través del proceso secundario. En otras palabras, Lacan habla **desde** los lugares donde tropieza la racionalidad, mientras Freud habla **acerca de** esos lugares.<sup>43</sup>

Son muchas las diferencias entre el estilo de Lacan y el de Freud, pero me interesa detenerme en las referidas a la relación que cada uno establece con el lector. En lo que hace a Lacan, apelemos a lo que él mismo dijo, acerca de que “... no debe dejar al lector otra salida que la de su entrada, **la cual prefiero difícil**”.<sup>44</sup> Tiene sus razones, ya que a través de un sesgo enigmático, busca evitar lo que considera un riesgo para el lector, el de que su pensamiento no se desarrolle por haber quedado obturado por efecto de la completud y la claridad.

Desde el lado del lector, este se encuentra con numerosos problemas para desentrañar sus textos, como es el caso de sus alusiones eruditas, que lo obligan a ser un lector como él es, para nada común, debido a la enorme diversidad de sus lecturas, a las que alude no siempre de modo transparen-

43. Isidoro Vegh, *Yo, Ego, Sí-mismo*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

44. Jacques Lacan, *Escritos* (1966), versión corregida, 1975, p. 4 (las negritas son mías).

te; sus escritos abarcan citas griegas, latinas, alemanas e inglesas, alusiones a la retórica barroca o al idioma chino, por mencionar apenas algunas. Están además sus célebres y abundantes neologismos, complejos y eruditos a la vez, y por supuesto de muy difícil (cuando no imposible) traducción.

El lector tiene que lidiar también con lo intempestivo de sus aforismos, que interrumpen las argumentaciones careciendo de la explicitación de enlaces lógicos, lo cual lo lleva a un esfuerzo de reposición de tales eslabones perdidos, quizás a veces fallido. A todo esto se agrega la tradición filosófica con que Lacan emprende su personal lectura de los textos freudianos.

El lector puede sentirse ubicado por Lacan en un lugar incómodo debido a un supuesto déficit cultural, que no le permitiría acceder al sentido de los textos y que lo deja afuera. Su situación es similar a la de quien no alcanza a comprender un chiste, cuando en realidad no lo comprende porque, como todo chiste, para que se vuelva inteligible es necesario pertenecer a la misma parroquia. El problema en este caso es que se trata de una parroquia que, por momentos, puede llegar a parecer que lo tiene a Lacan como único parroquiano.

Ante esta situación puede ser que, acicateado por las dificultades, el lector idealice al maestro y se aventure a descifrarlo, y por lo tanto a llenar lo que considera sus propias lagunas intelectuales. O bien, que opte por enfurecerse por el trato dispensado y se retire ofendido, como le sucedió a Anatole de Monzie, impulsor de la *Enciclopedia Francesa* que, al leer la versión previa de la contribución solicitada a Lacan, dijo: “¡Mándenme traducir eso en lenguaje normal!”<sup>45</sup>

Es posible que Lacan (como antes Freud) haya buscado crear un estilo original por considerar que sus ideas no podrían transmitirse de otra manera. En ese caso podríamos preguntarnos si “la dificultad de Lacan no es exclusivamente una evasiva, ni exclusivamente un distanciamiento epistémico ni un tambor y una alfombra roja que destaca lo importante [...] sino un refuerzo, una suerte de duplicación por el camino de la forma de ciertos contenidos de su doctrina, de su abordaje clínico y de su método de pensamiento”<sup>46</sup>

### ¿Escribir como Freud o escribir como Lacan?

En los talleres literarios o en las clases de literatura se les suele sugerir a los alumnos o talleristas que, a modo de ejercitación, escriban “a la manera de”. Algunos lo logran admirablemente, otros no tanto, pero se podría

45. Elisabeth Roudinesco, *Op. cit.*, p. 215.

46. Jorge Baños Orellana, *El idioma de los lacanianos*, Buenos Aires, Atuel, 1995, p. 107.

decir que esos escritos tienen algo en común: son desalmados, no porque les falte un alma, sino dos: la del autor imitado que no está, y la del imitador que olvida que tiene la suya propia.

El problema es que se pueden repetir las palabras, se puede copiar la escritura, pero el estilo no, porque, como dice Roland Barthes, el estilo es un secreto, "... un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor".<sup>47</sup>

Por lo cual, por más que aprendamos alemán, leamos a Goethe y cursemos nuestro secundario en el Gymnasium, no escribiremos como Freud. Ni tampoco, por más que leamos a Joyce, e inventemos neologismos y juegos de palabras, escribiremos como Lacan.

A veces, para responder una pregunta hace falta reformularla, deconstruirla, y aun así, quizá quede sin responder. Hagamos algunos intentos. ¿Se escribe como uno quiere o como puede?

A Marcelo Viñar, el psicoanalista uruguayo conocido por su decir poético, nunca le falta quien se lo haga notar con cierto aire de reproche (quizá teñido de cierta envidia) que le haga responder: "Escribo así porque no tengo más remedio; escribo de esta manera o no escribo".<sup>48</sup> Afortunadamente, escribe.

Quizá podríamos transformar la pregunta del título en otra menos ambiciosa y más acorde con lo que veníamos diciendo, al preguntarnos en cambio en qué lugar queremos situar a nuestro lector, para luego tomar alguna decisión personal, así que lo dejo en sus manos.

En lo que a mí respecta, habrán notado que el camino que propongo en este libro en relación con el lector está más en consonancia con Freud que con Lacan. Conuerdo con la idea de Freud de que la búsqueda de claridad en la expresión auspicia una mayor elaboración de las ideas y también le permite al lector avanzar en su propio pensamiento, partiendo de la comprensión del texto que tiene ante sus ojos, cosa que Lacan no sólo no avala sino que considera contraproducente.

Otro tanto sucede con mi insistencia en la explicitación minuciosa de las fuentes para que el lector las pueda cotejar y de las que Freud nunca nos privó, mientras que Lacan, por el contrario, utilizó en gran parte referencias sin explicitarlas; hizo de ellas un uso nada convencional y utilizó algunas que anticipó como inhallables.

Es más, en cuanto a mi posición con respecto al estilo de Lacan (sin entrar en polémicas sobre el contenido teórico de su obra, lo cual rebalsaría la discusión estilística), tiene que ver con ubicarme de una manera di-

47. Roland Barthes, "¿Qué es la escritura", en *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1986.

48. Marcelo Viñar, Panel de cierre del XIII Symposium de la Sociedad Argentina de Psicoanálisis, "La infancia a lo largo de la vida", octubre de 2009.

ferente, si se quiere filosófica además de psicoanalítica, en lo que hace a las relaciones con el otro, ese otro que es el lector.

Esto no quita el reconocimiento a sus contribuciones, ni a la repercusión que ha logrado en el mundo psicoanalítico, así como lo poco que se ha estudiado su estilo, salvo, hasta donde yo sé, por Jorge Baños Orellana, quien considera, a mi juicio acertadamente, que muchas de las críticas a Lacan tienen más que ver con el estilo de dar a conocer sus ideas, que con las ideas en sí.

## **El borrador como centro teórico del trabajo**

Recapitemos en qué momento estábamos antes de detenernos a pensar sobre el lugar que le otorgamos al lector.

Teníamos en nuestro haber un borrador algo desmañado, donde planteamos ideas y formulamos hipótesis; las desarrollamos cuanto pudimos y las cotejamos luego con las ideas de los autores consultados. Revisamos nuestras coincidencias y discrepancias con ellos, y nos ocupamos en construir argumentaciones sólidas y valederas sustentadas en determinadas teorías. Por último, esbozamos además ciertas conclusiones. En otras palabras, contábamos con el cuerpo del trabajo o parte central.

Ha llegado el momento de hablar de las teorías en que hemos sustentado hasta aquí nuestras elaboraciones. Lo más probable es que no nos hayamos remitido sólo a una, dado que, si bien el corpus teórico del psicoanálisis, a diferencia de otras ciencias, nació de un único referente, es una disciplina en constante replanteo. Del pensamiento de los continuadores de Freud sumado a la reflexión sobre la experiencia clínica, surgieron múltiples corrientes teóricas que continuaron o innovaron las ideas freudianas, al punto de que hoy se discute si es factible hablar de “la” o de “las” metapsicologías y de “un” psicoanálisis o de “varios”.

Repasemos algunas situaciones poco afortunadas que es dable encontrar en los trabajos psicoanalíticos en relación con su respaldo teórico y digamos que, así como antes mencionamos la necesidad de “acotar el tema” para poder abarcarlo, frente a la pluralidad de voces que nos ofrece el pensamiento psicoanalítico también, en beneficio de nuestro trabajo, es necesario **acotar la cantidad de teorías** que vamos a utilizar.

He visto que algunos autores, por ejemplo, acumulan compilaciones de varios esquemas teóricos sin trabajarlos; no los comparan ni los articulan, no señalan los puntos de contacto u oposición, ni tampoco vierten su propio punto de vista al respecto. En otras palabras, les ha faltado un proce-

samiento personal que les otorgue sentido a las afirmaciones que pretenden derivar de ellos.

Otros se refieren a una teoría mediante alusiones y dando por sentado que es por todos conocida. A veces se suma el hecho de que no definen de un modo claro desde qué base la plantean ni qué aspectos debaten. Veremos más adelante (p. 110 y ss.) una situación similar que se da al presentar un material clínico sin reflexión alguna, o sin explicitar la o las teorías desde donde se busca comprenderlo, perdiendo de vista que, en materia de ciencia, los hechos no hablan por sí solos sino a través del prisma de una teorización.

Hay escritos que navegan de una conceptualización teórica a otra sin detenerse en ninguna, a menudo empleando términos derivados de distintas teorías como si fueran equiparables, cuando es obvio que cada uno pertenece a un ámbito de ideas cuya coherencia depende del sistema de pensamiento que lo contiene. En ese caso ya no se está en el terreno de la pluralidad teórica, sino en el de un eclecticismo estéril.

En ocasiones, el problema radica en la falta de honestidad intelectual, al tomar de manera incompleta o simplista las teorizaciones que se oponen a los argumentos propios, con el fin de inclinar la comparación en un sentido determinado. Este es un artificio dudoso, además de equiparable, en cuanto a su pobreza conceptual, a tergiversar citas utilizándolas fuera de contexto.

Una opción bastante frecuentada para escapar de terrenos cenagosos es la de multiplicar los signos de interrogación y llegar a cubrir páginas enteras con ellos. Suelen ir acompañados de la desgastada frase “no busco dar respuestas sino plantear nuevas preguntas”, que suena muy atractiva pero poco o nada tiene que ver con la saludable mayéutica socrática, en que el pensamiento se estructura y crece sobre la base de preguntas. Si bien es cierto que las afirmaciones pueden cerrar el camino del pensamiento, de por sí destinado a permanecer inacabado, cuando nada se afirma, al menos provisoriamente, el pensamiento se desdibuja.

También acechan otros peligros, como el de la apelación a una teoría única, un universo de discurso cerrado y con códigos excluyentes que termina por crear su propia realidad. No falta más que un paso (que a veces se da) para que tales trabajos caigan en un dogmatismo que tiende no solo a excluir a las demás teorías, sino incluso a desdeñar el papel estructurante de los conceptos acuñados por Freud.

No estoy diciendo que los basamentos freudianos deban considerarse inapelables, pero tampoco ir al extremo de echarlos por la borda. Sobre todo hoy que, frente a los desafíos de la clínica que nos presentan las estructuras no neuróticas, es necesario buscar la forma de replantearlos des-

de el descubrimiento de aspectos nuevos que los enriquezcan, o desde la reflexión sobre aquello que Freud no alcanzó a teorizar.

### *Las conclusiones*

Como dijimos, el borrador se ha ido transformado en la parte esencial, esto es en el cuerpo del trabajo, donde residen las hipótesis, los argumentos y las teorías en que nos apoyamos y se han empezado a vislumbrar las conclusiones, tanto en su acepción de parte final del escrito como de “resolución que se ha tomado sobre una materia después de haberla ventilado”, según sentencia el Diccionario de la Real Academia Española.

No necesariamente habremos logrado que las hipótesis planteadas llegaran a buen puerto, pero tampoco tienen por qué llegar. En ese caso, más que en el éxito del desenlace, el interés de nuestro trabajo puede residir en el recorrido que hemos llevado a cabo.

Lo deseable es que las conclusiones sean una consecuencia lógica de ese recorrido, a la manera de un río que llega a la desembocadura. Por tal motivo, es importante que se distingan claramente del resto (más allá de que estén o no precedidas por un título que las enuncie como tales). Con ellas nos despedimos del lector, por lo cual sería bueno que, en plena analogía con el río, le diéramos algún indicio de estar llegando a la desembocadura porque, si las conclusiones sobrevienen de manera abrupta, el trabajo parecerá inconcluso, mientras que si son vagas o de escaso interés, la despedida resultará decepcionante.

A veces, para terminar un trabajo, elegimos una cita de otro autor a quien admiramos. A mi modo de ver es una lástima que, luego de esforzarnos por transmitir nuestras ideas y de haber establecido una relación con el lector, cedamos la palabra en el preciso momento de la despedida.

Llegado a este punto, el cuerpo del trabajo ha tomado suficiente espesor como para que demos el paso siguiente.

## **EL TRABAJO DEL ESTILO**

En un primer momento, no pretendimos gran cosa en cuanto al aspecto formal del borrador, salvo que fuera entendible para nosotros mismos. Después le dimos la entrada al lector y el borrador sufrió algunos retoques para hacerlo entendible para él. En el diálogo con las teorías, pudimos arribar a las conclusiones y podría decirse que nuestro trabajo, en cuanto a ideas, está casi terminado. Pero, si bien las ideas, las teorías y las conclusiones también están delineadas, falta algo muy importante. Es ne-

cesario pulir el escrito, una tarea que quizá miren con recelo y se dispongan a sacarse de encima lo antes posible.

El escritor Isidoro Blaisten solía decir que corregir es casi tan mágico como escribir. En cuanto a nosotros, si pudiéramos convencernos de que escritura y corrección son dos caras de una misma moneda, quizás encontraríamos algún atisbo de esa magia.

Les propongo que lean por entero el borrador para apreciar cómo ha quedado en su conjunto. Es muy probable que los deje insatisfechos, pero tengan en cuenta que es apenas la arcilla con que empezar a trabajar, sobreabundante y tosca. Ya vendrán versiones mejores.

De la lectura, aparte de la decepción, sacaremos una idea global del trabajo, es decir del **contexto** (entramado, hilo o curso del escrito), y apreciaremos cómo ejerce su reinado sobre el resto, ya que todo (palabras, frases, párrafos) cobra significado de acuerdo con ese contexto, así como los colores no valen por sí mismos sino en función de los colores que tienen a su lado.

Un ejemplo que trae Umberto Eco es muy gráfico para ver hasta qué punto influye el contexto en el significado de las palabras que, por más simples que sean, siempre rebalsan la definición del diccionario. Nos invita a suponer que él estuviera en la situación de dejar de ver por un tiempo a un amante abandonado por su amada. Si de pronto recibiera una llamada de teléfono suya donde, con voz quebrada por la emoción este le dijera: “¡Ha vuelto a mí por fin!”, es de esperar que Eco fuera capaz de comprender que es la amada quien ha vuelto, por lo cual dice que “sería grosero e insensible si le preguntara de quién me está hablando”.<sup>49</sup>

Es muy probable que, a partir del contexto hagan los primeros cambios empezando por lo más evidente, y desde ahí se dediquen a mejorar las palabras, luego las frases y, por último, los párrafos. Cada tanto les convendría leer de nuevo el borrador íntegramente para apreciar el conjunto logrado y desde ahí, volver a seguir refinando las palabras, las frases, los párrafos, como quien sube a un edificio alto para obtener un panorama de la ciudad y luego baja a recorrer sus calles y avenidas. Cuando vuelva a subir, las apreciará de otra manera.

### *Per via di porre-per via di levare*

Estas palabras de Leonardo da Vinci, que nos han llegado en su idioma original, vendrán ahora en nuestra ayuda. Según ustedes recordarán, Freud

---

49. Umberto Eco, *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008, p. 61.

dio en 1904 una conferencia en el Colegio de Médicos de Viena en la que citó la distinción hecha por Leonardo entre los modos de operar del pintor y el escultor. Según Leonardo, el pintor utiliza la *via di porre* cuando agrega colores a una tela en blanco. En cambio el escultor opera *per via di levare* para modelar su obra, al quitar partes de la superficie de la materia.

Freud las utilizó para hacer un paralelismo con la diferencia existente entre el método terapéutico basado en la hipnosis que había utilizado hasta ese momento, y la entonces reciente terapia analítica:

*“... la técnica sugestiva busca operar per via di porre; no hace caso del origen de la fuerza y la significación de los síntomas patológicos, sino que deposita algo –la sugestión– que, según se espera, será suficientemente poderosa para impedir la exteriorización de la idea patógena. La terapia analítica, en cambio, no quiere agregar ni introducir nada nuevo, sino restar, retirar y, con ese fin, se preocupa por la génesis de los síntomas patológicos y la trama psíquica de la idea patógena cuya eliminación se propone como meta”.*<sup>50</sup>

Si bien la hipnosis quedó relegada a la historia del psicoanálisis, las frases de Leonardo nos resultan familiares porque siguen citándose con otro fin, esto es, para referirse a la actitud que se espera del psicoanalista, de no “agregar nada”, es decir, no trasladar (*per via di porre*) sus propias ideas al paciente, sino levantar represiones (*per via di levare*) para que las descubra por sí mismo.

Quisiera volver a aquella primera distinción hecha por Leonardo para darle una utilización distinta en relación con la tarea del escritor que, al corregir su manuscrito, oscila entre las palabras que sobran y las que faltan y reducir así el inevitable desnivel entre el pensamiento y la letra escrita que lo representa.

Mi propuesta es considerar a la *via di porre* y la *via di levare*, que se expresan en sus respectivos movimientos de énfasis y de síntesis, como dos vías para verter las ideas de la forma más armoniosa posible y de manera “clara y distinta”, tal como Descartes proponía para facilitar el desarrollo espontáneo y natural de la razón.

Se trata de momentos indispensables y primordiales de la escritura, porque si bien la búsqueda de la armonía y la claridad hace a la estética, en esa búsqueda se produce a la vez, como dijimos, la elaboración conceptual. De no lograrlo, al menos en buena medida, nuestra escritura de-

---

50. Sigmund Freud (1905a), “Sobre psicoterapia”, O. C., Buenos Aires, AE, T. VII, 1976, p. 250.

nunciará que no pudimos desarrollar suficientemente el pensamiento, tal como lo expresa Freud:

*“Una manera de escribir clara e inequívoca nos avisa que el autor está acorde consigo mismo, y donde hallamos una expresión forzada y retorcida, podemos discernir la presencia de un pensamiento no bien tramitado, complejo...”*<sup>51</sup>

Poco antes le había comentado a Fliess, en relación con *La interpretación de los sueños* (un libro en el que, como sabemos, Freud hacía una apuesta fuerte a su teoría, en un terreno espinoso y que podía echar por tierra el respeto científico a su descubrimiento), “... las tortuosas sentencias de mi libro de los sueños, pavoneándose con su fraseología indirecta y retorcida, apta apenas para soslayar la idea, han herido cruentamente un ideal que llevo en mí”, y agrega: “No creo equivocarme si interpreto este defecto formal como indicio de un deficiente dominio del tema”.<sup>52</sup>

La elaboración (tanto consciente como inconsciente) es un proceso constante, que comienza en aquel borrador con nuestras primeras ideas, a las que hemos cotejado y ensamblado con las de los autores elegidos y que se continúa durante el pulido del escrito.

Les propongo avanzar, como hemos dicho, desde lo más evidente, lo que salta a la vista, y continuar en un entretejido de cuidados y desvelos, de idas y venidas, para tratar de encontrar una palabra, una frase o un párrafo que alcance a traducir lo mejor posible las ideas.

Toda escritura oscila entre estos dos movimientos, que se complementan o predominan según los requerimientos del texto, según el lector para quien se escribe y desde ya, según nuestro modo de ser. Aunque nos parezca que uno de los dos está ausente, nunca se eclipsa del todo.

Si se exacerba la síntesis, los elementos faltantes hacen que el sentido resulte difícil de asimilar. A la inversa, las palabras de más, al colmar de detalles o reiteraciones, acarrear un problema equivalente al anterior, con el agravante de fastidiar o aburrir al lector, es decir, de ahuyentarlo.

El escritor Eduardo Galeano aboga precisamente contra la “inflación palabraria” y propone abstenerse del uso de palabras de más, con el beneficio extra de desprenderse de la peligrosa idea de que el trabajo intelectual consiste en hacer complejo lo simple, en lugar de tratar de hacer simple lo complejo.<sup>53</sup>

51. Sigmund Freud (1901b), “Psicopatología de la vida cotidiana”, O. C., Buenos Aires, AE, T. V, 1976, p. 102.

52. Sigmund Freud, “carta a Wilhelm Fliess, 21-9-1899”, Madrid, BN, IX, 1976, p. 3630.

53. Eduardo Galeano, “Sobre el arte de escribir”, publicado en: [www.consejosdeescrito-](http://www.consejosdeescrito-)

Para pesquisar las palabras de más podemos servirnos, si bien modestamente, de dos de las grandes preguntas de la filosofía: “¿de dónde venimos?” y “¿hacia dónde vamos?”. Tratemos de aplicarlas a las frases, los párrafos, al texto todo. Las que hay que quitar son las que estorban en ese recorrido, las que distraen o no agregan nada, a tal punto que, si no estuvieran, nadie las echaría de menos.

A veces, la mentada “inflación” proviene del temor a no ser entendidos, por lo cual tendemos a explicar demasiado. O bien explicamos demasiado poco, no sea cosa que se nos vaya a tomar por ingenuos o elementales.

Acentuar un aspecto u otro responde a dos modalidades de pensamiento, reconocibles también en nuestra manera de hablar. Una vez más, ubicarse en el lugar del lector puede ayudarnos a advertir cuál de estas tendencias predomina en nuestro escrito (o en cierto párrafo en particular) y obrar en consecuencia.

*Via di porre* y *via di levare* son entonces las llaves maestras para que, al corregir, sigamos trabajando en el “dominio del tema”, al decir de Freud.

Permítanme insistir una vez más en que corregir es al mismo tiempo desarrollar, clarificar, mejorar y ensamblar las ideas, para que, al elaborarlas, encontremos una mejor forma de expresarlas.

## Borradores ilustres

Para comprobar que, con escasísimas excepciones, los escritores corrijen incansablemente sus escritos, contamos con una valiosa investigación de comienzos del siglo xx que hizo Antoine Albalat, a partir de una idea de Chateaubriand de que es posible aprender a escribir estudiando los borradores de los grandes literatos.

Albalat, quien a su vez se convirtió en un autor clásico en lo que hace al arte de escribir, investigó la secuencia de tales manuscritos con una paciencia ejemplar; pesquisó y comparó las tachaduras, cambios o agregados que los autores realizaron en cada uno de ellos hasta arribar al texto final. Además, formuló hipótesis acerca del motivo de tales modificaciones y así resultó una suerte de manual de estilo “dictado” por los grandes escritores, que los invito, en alguna medida, a compartir.<sup>54</sup>

Allí comprobamos que todos corregían mucho sus manuscritos, pero quien parece haberse llevado los laureles en materia de corregir, tajar y

---

res.blogspot.com (como lo enuncia el nombre del sitio, se recopilan consejos de escritores notables).

54. Antoine Albalat, *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, París, Librairie Armand Colin, 1903.

agregar fue Flaubert, que enmendó no sólo cada manuscrito sino las sucesivas ediciones de su *Madame Bovary*. Digamos de paso que, cuando se excedió al punto de convertir la perfección en manía, otro libro suyo, *Bouvard et Pécuchet*, se volvió no sólo asfixiante sino que, por insistir en corregirlo, empleó tantos años que la muerte lo sorprendió sin haberlo terminado. (Es de imaginar que, de haber vivido diez años más, quizá le hubiera sucedido lo mismo). Podemos inferir, al compararlo con otros escritos suyos, qué nefastas consecuencias tiene caer en el exceso de corrección, como una manera de retardar la despedida de esa parte de uno mismo depositada en el texto, e impedir que la libido lo abandone en busca de otros objetos.

Entre paréntesis, si les interesa conocer a Flaubert y su cuidada estilística, los remito a un libro para mi gusto encantador, *La orgía perpetua*, otro “manual de estilo”, pero a través del estudio de *Madame Bovary*.<sup>55</sup>

No se me escapa el hecho de que se trata de escritores geniales, y que un analista no tiene por qué ser a la vez escritor, pero tomemos de ellos, al menos, su tenacidad para corregir y permitámonos pensar que, así como no hace falta ser orador para mantener una conversación deliciosa, no necesitamos ser geniales para dedicarnos a escribir de un modo aceptable.

En tren de ser modestos, digamos que un trabajo psicoanalítico no tiene por qué ser la consagración de nadie, sino apenas una oportunidad de comunicar las propias ideas y de beneficiarse en el diálogo con los colegas, o con la mirada de los editores o de quienes nos den su punto de vista. Un trabajo nos da una oportunidad de saber más acerca de nosotros mismos, del tema elegido y del arte de escribir de lo que sabíamos antes de haberlo escrito.<sup>56</sup> Tal vez estas reflexiones nos ayuden a aliviarnos, en alguna medida, de nuestras exigencias.

## Qué agregar y qué quitar

Para descubrir qué materia socavar y cuál sumar a nuestro escrito, tenemos las herramientas de lo que se llama “**trabajo de estilo**” en las que no voy a extenderme aquí, ya que no es mi intención convertir este libro en un manual sobre esa materia. Sólo busco razonar junto con ustedes sobre los tropezos habituales que he encontrado en los escritos psicoanalíticos

---

55. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Barcelona, Bruguera, 1985 (el título del libro está tomado de una frase de Flaubert: “La única manera de soportar la existencia es aturdirse en la literatura como en una orgía perpetua”).

56. Glenn O. Gabbard, “Cómo escribir un trabajo psicoanalítico”, en *Revista Chilena de Psicoanálisis*, 22 de diciembre de 2005.

que he tenido oportunidad de leer o supervisar. Es notable, pero el repertorio suele ser aproximadamente el mismo.

Como ya hemos visto, las resistencias a escribir se aposentan en todas las etapas, pero en lo que hace a la tarea de pulir un escrito, digamos que además de las resistencias también conspira la “ley de la buena forma”, enunciada por la teoría de la Gestalt, según la cual el cerebro trata de organizar lo que percibe de la mejor forma posible. Si leemos muchas veces un texto, terminamos por tomar por bien decir lo que no lo es.

Algo de esto pasa también con las faltas de ortografía. Uno se encariña y ya no las ve. Afortunadamente, la computadora es tenaz y no deja de señalarlas cada vez que aparecen.

Este es otro de los motivos por los cuales conviene dejar reposar el escrito, para que el olvido haga lo suyo y lo volvamos a leer casi como si fuera la primera vez, o bien recurrir a otra persona que lo lea, fresca y sin historia previa (como le sucede al corrector) y nos salve de tales peligros de acostumbramiento.

Veamos ahora sucintamente algunos de los principios generales que extraje del libro de Albalat sobre las correcciones que hicieron a sus textos los grandes escritores. Los agrupé de acuerdo con las *vías di porre* y *di levare*, es decir, en términos de qué agregar o quitar, y le adicione a cada uno un breve comentario.

Vale la pena decir una vez más que el sentido común y el deseo nos dictarán las excepciones adecuadas.

### *¿Qué agregar?*

- **Palabras para completar una frase** demasiado condensada y por ende difícil de comprender.
- **Distintas maneras de referirse a una idea**, sobre todo si es novedosa o difícil de comunicar, o bien porque necesite ser reiterada para lograr una elaboración más acabada de un determinado concepto.
- **El sujeto, el verbo o el predicado**. Si falta alguno de estos elementos, resulta difícil distinguir quién es el sujeto de la acción, cuál es la acción que se lleva a cabo, o de qué modo u oportunidad.
- **Signos de puntuación**. Cuando son escasos y las frases son largas. Un posible recurso es dividir las frases en varias frases con punto y seguido.

### *¿Qué quitar?*

- **Signos de puntuación**. Toda vez que interrumpan el flujo natural de la frase.

- **Las frases hechas y las palabras coloquiales** (salvo si fueran dichas en una sesión).
- **Las palabras reiterativas** para evitar la monotonía. Por supuesto, no incluimos la reiteración de conceptos científicos, por su carácter insustituible.
- **Los pronombres personales** que acompañan a los verbos, ya que no son indispensables (como en inglés) para inferir el sujeto.
- **Los verbos “poner” y “tener”**, factibles de reemplazar por formas más directas y sencillas. “Se puso a pensar” o “Tuvo que pensar” si se reemplaza por “Pensó” hace a la elegancia del texto sin modificarlo demasiado.
- Otro tanto sucede con el incoloro **“hacer”** ligado a la acción manual, utilizado para acompañar todo tipo de sustantivos (como por ejemplo “hacer adultos” por “atender adultos”). Otros como **“decir”** y **“ver”**, especie de comodines que sustituyen pobremente a verbos más específicos.
- **Una frase**, aunque nos parezca especialmente lograda, si no agrega una idea diferente y si, al suprimirla, el texto no se empobrece.
- **Los adverbios terminados en mente** porque, como dice García Márquez, “son fáciles y feos” (y martillean con el sonido final). Al terminar el escrito pídanle al comando “buscar” que rastille “mente” y verán que, como nos pasa a todos, los utilizamos a cada paso.
- **Los adverbios en general**. Es bueno preguntarse en cada ocasión si no hay otras maneras de dar a entender lo mismo, o si directamente se sobreentienden.
- Y por último, **los pronombres relativos “que”, “quien”** (no son fáciles pero sí feos). ¿Qué tal reemplazar la frase “Por tal motivo fue por lo que sugerí” por esta otra: “Por tal motivo sugerí”? Nos hemos librados de dos “que”, absolutamente de más.

A esta lista somera me gustaría agregarle la conocida frase del poeta chileno Vicente Huidobro, “El adjetivo que no da vida, mata”, para que usemos los estrictamente necesarios y utilicemos recursos más elocuentes para transmitir sensaciones que los estrechos adjetivos comunes, tan gastados por el uso como las “pálidas lunas”, que pululan por ahí.

Dijimos que Eduardo Galeano es partidario de suprimir toda palabra “que no merezca existir”, y también dice el porqué: “la sencillez es la hija de una complejidad de creación que no se nota ni tiene que notarse”. Lo cierto es que, en mi experiencia, un lenguaje que aparece como fresco y espontáneo siempre tiene mucho trabajo detrás.

De un modo menos poético también lo dice Strunk, autor de un clásico

manual con el que aprendieron a redactar muchas camadas de estudiantes estadounidenses, quien aconseja no excederse en palabras, frases o párrafos, "... de la misma manera que un dibujo no necesita líneas de más ni una máquina, partes innecesarias".<sup>57</sup>

Si miramos la cuestión desde el lector, podríamos decir que son innecesarias todas las palabras que pueda completar por sí mismo. Volviendo al exagerado ejemplo de "Freud, el gran psicoanalista vienés", no vale la pena que le digamos lo que de sobra conoce.

Si en un día de pleno ataque de inflación palabraria escribimos el inicio del ejemplo clínico que veremos más adelante (p. 114 y ss.) y nos parece que tenemos que explicarle todo al lector, puede ser que lo escribamos así:

*"María es una paciente que tiene dos sesiones por semana. En la primera sesión de esa semana, que es la que vamos a comentar, llegó a horario, porque ella siempre acostumbra a llegar a horario. Se sacó el abrigo y sin mirarme fue hasta la silla y dejó sobre ella tanto la cartera como el abrigo y luego fue hasta el diván y se tendió en él. Se la veía como si estuviera cansada".*

Hay un atenuante para el caso de que se tratara de la primera versión (si no lo es, lo parece) porque siempre en la primera versión escribimos con pelos y señales y a medida que pensamos, por lo cual el borrador resulta mucho más frondoso que los siguientes. Después de unas cuantas sesiones de barrido y limpieza, podría quedar así:

*"María llegó a la primera sesión de las dos de esa semana a horario, como era habitual. Sin mirarme, dejó la cartera y el abrigo sobre la silla y, con aire de cansancio, se tendió en el diván".*

No se trata de hacer un elogio de la brevedad por la brevedad misma, sino de ahuyentar los excesos. En esta versión le hemos dado al lector un lugar más activo, porque tiene ocasión de imaginar lo que falta, como por ejemplo que María es una paciente (porque el contexto indica que lo es) que en algún momento se sacó el abrigo, y que luego debe de haber dado unos pasos de la silla hasta el diván. No es necesario ni comfortable para el lector que esté dicho todo, ni que se le digan las cosas más de una vez.

Al dar vuelta la frase, "se tendió con aire cansado en el diván" en lugar de "fue hasta el diván y se tendió en él" nos libramos de ese innecesario "en él", tan feo. Otro tanto sucede con "fue a la silla y dejó sobre ella..." que al convertirla en "dejó su cartera y su abrigo sobre la silla", nos hemos

---

57. William Strunk, Jr., *The elements of style*, Nueva York, E. B. White, The MacMillan Company, 1972.

librado del pronombre “ella”, también innecesario. Siempre es útil probar distintas maneras de decir lo mismo o de modificar una frase, un adjetivo o la expresión de un concepto que no nos termina de convencer.

Confieso que por el momento pude corregirlo de este modo; quizás ustedes logren seguir corrigiendo el párrafo o se les ocurra hacerlo de una manera diferente.

Después de este ejercicio práctico, sigamos con algunos de los tropiezos comunes, como las reiteraciones inadvertidas, que suelen provenir de modismos del habla de cada uno, compuesta por un repertorio de vocablos que acostumbramos utilizar a cada paso. Hay quienes, por ejemplo, salpican sus escritos con palabras como “tan”, “esto”, “cosa”, “algo así como” o el popular “del orden de” y las convierten en muletillas monótonas y superfluas que, si dan el manuscrito a leer a alguien, las advertirá con facilidad. Si no es posible suprimirlas sin modificar el sentido de la frase, pueden apelar a una expresión cercana o equivalente con el fin de evitarlas.

Otro problema que suelo encontrar a menudo en los trabajos es el abuso de los verbos conjugados en modo condicional. “Parecería que el paciente no pudiera advertir que...”. “Me arriesgaría a afirmar...”.

Además del sonido igual o similar de las terminaciones verbales condicionales, hay que tener en cuenta que expresan inexactitudes, dudas o temores. No es que nunca merezcan emplearse pero, si predominan, pueden impacientar al lector y llevarlo a preguntarse: “¿En qué quedamos? Si esto es así, tendrá tales y cuales consecuencias y si no, tales otras”. Además, cualquier modo verbal que se use con exclusividad, fatiga al lector.

### ¿Frasas cortas o frases largas?

Esta pregunta merece que, más que contestarla, nos detengamos un poco a ver qué transmiten quienes privilegian las frases cortas, o al menos tienden a hacerlo sin proponérselo, y los que las prefieren interminables.

Las **frases cortas** son más duras, más sorprendidas, menos afectuosas que las extensas, se prestan para las órdenes, lo indubitable, lo irreversible. Son ascéticas y contundentes. Pensemos en un ejemplo: “Le dije: ¡No me contradigas!”. Lo que transmite es diferente de esta otra, todavía corta, pero más extendida: “Le dije con firmeza que no me contradijera”.

Si la diferencia entre dos frases no es demasiado significativa, la elección pasa por el efecto que queremos provocar, y de este modo me anticipo a lo que ustedes quizá piensen de este ejemplo, en que las dos frases difieren entre sí. Tienen razón, ya que no hay dos maneras de decir exacta-

mente lo mismo, ni siquiera usando sinónimos porque, a pesar de su nombre, no equiparan sentidos; apenas si ofrecen aproximaciones. De paso traigamos otra de las astucias borgeanas: "... eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias"<sup>58</sup>

Las frases cortas se llevan bien con la sequedad del que afirma con convicción y no admite vuelta alguna al respecto; su ritmo se aviene con el presente, con la alegría, pero también con la euforia del que pasa, inquieto, de una cosa a otra y, llevadas al extremo, con el discurso maníaco.

Por el contrario, las **frases largas** tienen que ver con la rememoración, el pasado, la intimidad, y con el ritmo lentificado de la nostalgia y de la pena que, de acentuarse, cae en el discurso melancólico.

A diferencia del efecto causado en una película con abundancia de cortes, las frases largas se asemejan a las escenas de una cámara que se desliza, como quien recorre con la vista el paisaje, desapegada de los detalles.

Recuerdo una película espléndida, *El arca rusa*, que fue íntegramente filmada en una sola toma. Parecía que uno iba tras la cámara, convirtiéndose en un personaje más de la historia que transcurría en los salones del Museo del Hermitage.<sup>59</sup> Pero me he ido por las ramas, las distintas temporalidades que allí se juegan son mucho más que una larga toma, así que volvamos a nuestro tema.

Las frases largas son más complejas de lograr que las cortas, porque al sumarles atribuciones y complementos, la idea principal queda perdida entre sus vericuetos.

Quizá la solución más adecuada sea no privarse de unas ni de otras, sino buscar un predominio de frases largas sobre las cortas (o a la inversa) según el clima que queramos lograr.

## Las enumeraciones

Por último, las **enumeraciones** (les prometo que esto es lo último en que me detengo antes de pasar al punto siguiente) merecen que les prestemos alguna atención.

En general, se escriben de acuerdo con la secuencia con que aparecen en el pensamiento, con el resultado de alinear las cosas más diversas en el orden más azaroso, lo cual lleva a afear la frase y a convertirla en impo-

---

58. Primera de las "astucias" de Jorge Luis Borges en el mencionado prólogo a "El elogio de la sombra" (nota 53).

59. Aleksandr Sokúrov (dir.), *El arca rusa*, filmada en 2002.

sible de recordar, salvo para los pocos privilegiados que tienen el don de memorizar cualquier cosa.

Es interesante saber qué estamos haciendo en ese caso, porque en el terreno de la retórica estas enumeraciones toman el nombre de caóticas, son propias de poetas como Whitman o de herederos suyos, como Pablo Neruda, para expresar de forma expresionista e incompleta ya sea la amplitud del cosmos, o un desorden o angustia metafísica, que no es a lo que aspiramos precisamente con nuestro escrito.

Para ayudar al lector y más aún, si deseamos que la recuerde, es conveniente otorgar a los términos de la enumeración algún tipo de orden lógico: de mayor a menor, de lo más antiguo a lo más reciente, de lo más importante a lo menos.

Dejemos la angustia existencial para los poetas y al genio de Borges divertirse con ellas y rescatar la juguetona y astuta clasificación de animales que tanto se ha mencionado.<sup>60</sup>

## Las “brujas” de la literatura: la ortografía, la puntuación y la gramática

Si la esquiva metapsicología es la “bruja” del psicoanálisis, estas tres merecen ser llamadas las brujas de la literatura, a su modo igualmente indispensables.<sup>61</sup>

En lo que hace a la **ortografía**, convengamos en que la situación ha cambiado bastante. En otras épocas fue el martirio obligado de maestros y alumnos, al punto de que Sarmiento, con intención de solucionar el problema, presentó un proyecto de reforma donde propiciaba que las palabras se escribieran tal como se pronuncian. Sería injusto de mi parte no mencionar que tenía también una intención política, la de contribuir a unificar a los pueblos de Latinoamérica. Su intento no encontró eco, pero, si

60. “Los animales se clasifican en: a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”. Jorge Luis Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1952.

61. Freud le da el apelativo de “bruja” a la metapsicología cuando, al preguntarse cómo se llega al domeñamiento de la pulsión, recurre a una frase del *Fausto* de Goethe (“Entonces es preciso que intervenga la bruja”) y agrega: “La bruja metapsicología, quiere decir.” En “Análisis terminable e interminable”, O. C., Buenos Aires, AE, T. XXIII, 1937c, p. 228.

les despierta curiosidad, el proyecto perdura en la Biblioteca del Maestro porque integra sus obras completas.<sup>62</sup>

Los procesadores de texto y sus correctores incorporados mejoraron un tanto este estado de cosas, no sólo al transformar como por arte de magia la mayor parte de los errores en aciertos, o al señalar al menos las palabras sospechosas de error, sino en enseñarnos ortografía, si prestamos atención a las palabras reemplazadas por las correctas frente a nuestros ojos. Pero, como son apenas máquinas y no siempre aciertan, es mejor que vigilemos sus propuestas para no caer de nuevo en manos de las brujas.

Si por un lado las nuevas tecnologías nos ayudan enormemente, también nos perjudican porque a veces se las utiliza para suplantar la figura del corrector, que antes se consideraba indispensable. Esperemos que pronto el flujo de la historia nos lo traiga de vuelta porque es nuestro aliado para detectar oscuridades, imprecisiones en los conceptos y algún que otro maltrato al idioma del que nadie está exento.

Nos queda el problema de ubicar los **signos de puntuación**. Prueben leer en voz alta y verán lo útil que es para regular las pausas que tales signos imponen. Sin embargo, para saber la diferencia sutil del uso de los dos puntos y el punto y coma, o dónde, cómo y por qué ubicar los demás signos de puntuación, no conozco hasta el momento un libro más ameno, útil y a la vez erudito que *Perdón, imposible*, de José Antonio Millán, como podrán apreciar en este fragmento inicial:

*“Las letras son el cuerpo de un texto, pero rodeándolas hay una nube de pequeños signos, a los que prestamos poca atención, que constituyen el auténtico espíritu de las palabras. Los signos de puntuación son objetos misteriosos, que coexisten con las letras, pero que no lo son: son las ‘letras de la cabeza’ como decía una niña de cinco años, que ‘se piensan pero no se dicen’”*<sup>63</sup>

En ese libro me enteré de una curiosidad: en los remotos comienzos de la escritura las palabras se escribían unas a continuación de otras sin dejar ningún espacio libre, por lo cual los signos de puntuación no existían. Para enterarse del contenido de un texto había que recurrir a los pocos e inspirados poseedores de la habilidad suficiente como para distinguir dónde terminaba una palabra y empezaba la siguiente, vale decir, leer.

Una dificultad equivalente es la que tenemos hoy frente a un texto mal

62. Domingo Faustino Sarmiento, “Ortografía, instrucción pública: 1841-1854”, Buenos Aires, Luz del Día, 1949.

63. José Antonio Millán, *Perdón, imposible: guía para una puntuación más rica y consciente*, Buenos Aires, Editorial del Nuevo Extremo, 2005.

puntuado, ya que no siempre es posible disipar las dudas de sentido que tal déficit nos provoca.

Por lo general, tendemos a multiplicar las comas, debido al temor de que la frase no se entienda sin ellas. El efecto visual que causan sobre el texto es similar al exceso de comillas, es decir, muy feo. Si nos decidimos a quitar la mayoría, veremos que el texto se entiende todavía mejor.

Varios escritores han experimentado retaceando o suprimiendo los signos de puntuación, pero respaldados en un suficiente conocimiento del idioma y del arte de escribir como para servirse de él a su manera y darse a entender sin necesitar ni siquiera una coma. Cosas de escritores.

Veamos por ejemplo cómo Joyce, utilizando el “monólogo de la conciencia” o “monólogo interior”, nos hace participar en el fluir libre y desinhibido de los pensamientos del personaje Molly Bloom, para lo cual los invito a asomarse a las palabras finales de su celebrado *Ulises*:

*... cuando puse la rosa en mis cabellos como las chicas andaluzas la llevan me pondré una colorada sí y cómo me besó bajo la pared morisca y yo pensé bueno tanto da él como otro y después le pedí con los ojos que me lo preguntara otra vez y después él me preguntó si yo quería sí para que dijera sí mi flor de la montaña y yo primero lo rodeé con mis brazos sí y lo atraje hacia mí para que pudiera sentir mis senos todo perfume sí y su corazón golpeaba loco y sí yo dije quiero sí.<sup>64</sup>*

Si prueban leerlo por segunda vez, verán que ustedes mismos pondrán mentalmente las comas. La experimentación con el lenguaje es propia también de las corrientes literarias que buscan provocar determinados efectos en el lector, o que consideran que la verdadera creación está en la forma, como sucedió, por ejemplo en la literatura francesa con el movimiento literario de la “Nouveau Roman”. En materia científica no conviene llegar con estos manejos sobre el estilo hasta un punto en que desvirtúen el texto y se requiera un esfuerzo extra de comprensión. Tales esfuerzos no son bienvenidos por el lector (recordemos de nuevo su existencia), sobre todo porque son, a todas luces, innecesarios.

A veces, la utilización de los recursos del idioma en un texto psicoanalítico, aunque estén bien empleados, lo transforman de científico en literario o incluso poético. Quizá sea bueno recordar que los escritos académicos no dejan de ser literarios, pero que su literatura tiene por función subordinarse a la transmisión de las ideas. Por ese motivo, a la hora de escribir, la asociación libre es muy útil para pesquisarlas, pero luego es im-

---

64. James Joyce, *Ulises*, Buenos Aires, Losada, 1999.

prescindible iniciar otra etapa, la de someterlas al ordenamiento y juicio del proceso secundario.

En cuanto a la **gramática**, nos inspirará menos desconfianza si tenemos en cuenta que de niños aprendemos el significado de las palabras y también las complejas estructuras del lenguaje. Las aplicamos mucho antes de adquirir las sutilezas gramaticales, como le sucedió a aquella nenita que le dijo a su hermano “vayate” en lugar de “andate”; cometiendo un error, pero no cualquier error, porque aplicó a un verbo irregular la regla para la formación de verbos regulares, por supuesto que sin proponérselo.

Más adelante, la gramática se incorpora con la escuela pero la escuela termina y seguimos leyendo (volvemos una vez más a la idea de que una manera de aprender a escribir es leer) pero no hay duda de que tiene sus vueltas y nunca estará de más algún buen manual que nos auxilie.

También pasan otras cosas con las brujas, como por ejemplo, que en lugar de reconocer los desajustes gramaticales de su escrito algún autor me respondiera sintiéndose incomprendido: “este es mi estilo”. Pero, una cosa es crear un estilo al utilizar las reglas gramaticales de manera creativa y otra es distorsionarlas sin lógica por no conocerlas bien. Entreveamos aquí la aparición de una forma de resistencia relacionada con la expulsión prematura de un texto, como un modo de impedir una mayor elaboración de las ideas.

Otros autores toman la demanda de rigurosidad en el manejo de los conceptos y las argumentaciones como equivalente a la destrucción de la creatividad, e inclinan la balanza hacia comunicaciones científicas que se apoyan más en la experiencia que en la metapsicología, o bien confían sus ideas en buena medida al influjo del proceso primario. Suelen expresarse en estos términos: “frente a las palabras del paciente **sentí** que debía decirle...”. Convengamos que la mención de un sentimiento por sí solo no agota la complejidad del tema y, a menos que se teorice sobre él, estamos fuera del terreno en que se mueve la ciencia.

Siempre pensando en los errores frecuentes que suelo encontrar, está el de no mantener a lo largo del texto el grado de formalidad o informalidad elegida en un comienzo. Si elijo el distante “se dice” de la voz pasiva, el más amigable “nosotros”, o el más comprometido “yo” de la primera persona, es conveniente mantenerlo a lo largo del texto y, de no hacerlo así, tener un buen motivo y no dejarlo librado al azar.

Combinar la apelación al lector del “yo” al “nosotros” es bastante frecuente, pero insisto, es válida siempre y cuando sea deliberada. Otro tanto sucede con la alternancia arbitraria del uso del tiempo pasado con el presente o el futuro.

Algo que encuentro casi diría de continuo, es el mal manejo de **las preposiciones**. ¿Se acuerdan de haberlas estudiado de memoria? Son las bien

conocidas “a, ante, bajo, con, contra, de, desde, durante, en, entre...”. Hay una lista de otras, las compuestas o giros preposicionales, tan pasibles de error como aquellas, por enumerar algunas como cerca de, en virtud de, junto a... (la lista es larga; el resto lo encontrarán, cuándo no, en Internet).

Las preposiciones constituyen una verdadera pesadilla en el propio idioma y es lo más difícil de aprender en una lengua extranjera. Por lo general no responden a lógica o regla alguna, salvo las del uso y la tradición. Sin embargo son muy importantes, ya que pueden llegar a modificar el significado de la palabra a la cual acompañan, a tal punto que “estar en cama” tenga que ver con la enfermedad y “estar en la cama” con la salud.

Por ese motivo, y como última recomendación, en caso de duda les conviene apelar a los diccionarios, como el de María Moliner<sup>65</sup> (en la p. 34). les mencioné algo de ella y de su famoso diccionario), que cuenta con entradas para el verbo y las variaciones en su significado según la preposición que se le acople. O, mejor aun, acudan a un diccionario del uso de las preposiciones, más completo en esa materia que los diccionarios corrientes y que pueden consultar también *on line*.<sup>66</sup> Asimismo, pueden acudir a unos útiles ayudantes que enseguida paso a presentarles.

## Los “ayudantes de Word”

Ustedes sabrán que Word, el procesador de textos, cuenta con un servicial ayudante que hasta tiene la amabilidad de preguntarnos cuando nos descubre confundidos: “¿qué es lo que usted quiere hacer?”. Les propongo que hagamos otro tanto y nos sirvamos de algunos solícitos ayudantes para exorcizar a las mencionadas “brujas”.

Ya les mencioné con entusiasmo el libro de Millán sobre puntuación y sólo me resta decirles que además de descubrir la función de cada signo y de leer en voz alta para detectar cuándo introducir la pausa que dura lo que una coma, un punto y coma, o un punto, como no se trata de una ciencia exacta, a la hora de ubicarlos recuerden algo muy útil (Millán me acompaña en esta idea) como es el sentido común.

Para lo demás, pueden buscar ayuda en sitios confiables de Internet, como el del Diccionario de la Real Academia Española (o si lo prefieren, en la clásica edición en papel), sobre todo para cotejar la correcta conjugación de los verbos, tan compleja en nuestro idioma.

65. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998.

66. Alicia María Zorrilla, *Diccionario de las preposiciones españolas. Norma y uso*, Buenos Aires, e.d.b., 2002.

Hay un libro particularmente serio y útil, que más que un libro es un manual de consulta casi diría “de cabecera”, y doy fe que hace honor a su título: *El arte de escribir bien en español*.<sup>67</sup> Como última recomendación, pueden acudir al indispensable *Diccionario de dudas*.<sup>68</sup> Todos ellos vendrán en su auxilio. Sin abandonar a estos ni a otros “ayudantes” que nunca han de estar de más, nos queda el recurso de procurarnos quien nos enseñe los temas que nos presenten mayor dificultad.

## El montaje y la prueba de sonido

Es natural hacer la analogía entre escribir y filmar una película, porque ambas actividades nacieron de la necesidad de contar y de que nos cuenten historias y, si en el comienzo de los tiempos fueron orales, milenios después se escribieron y hace poco más de un siglo comenzaron a llevarse al cine.

El **montaje** es la manera de ordenar lo ya filmado, para empalmar escenas que se relacionan entre sí, o para realizarlas con otros modos de constituir la secuencia, ya sea intercalándolas, o por medio de *raccontos*, o anticipaciones de escenas futuras, etcétera.

Imprime al filme el movimiento de un tiempo que fluye o se detiene, que vuelve atrás o se interrumpe para dejar un enigma que se va a dilucidar más adelante; contribuye a mantener al espectador interesado y es además una forma de comunicar sentidos a la historia que se narra.

También al escribir hacemos tareas de montaje, al cambiar el orden de los capítulos, los párrafos o las palabras (como hicimos hace un rato con las palabras repetidas y antes con la inflación palabraria), porque así como las escenas no se filman ordenadamente por cuestiones de iluminación, climáticas o lo que fuere, tampoco se escribe ordenadamente debido a que el pensamiento no es lineal y menos todavía si nos hemos dejado llevar por la asociación libre.

Antes vimos cómo la *via di porre* y la *via di levare* nos permitieron buscar la palabra justa y otro tanto hicimos con cada párrafo. Nos corresponde ahora prestar atención a la secuencia de esos párrafos para que una idea se vaya desarrollando en las frases y párrafos que la contienen, aunque luego prefiramos darle movimientos prospectivos y retrospectivos por

---

67. María Marta García Negroni, Laura Pégola y Mirta Stern, *El arte de escribir bien en español*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.

68. Manuel Seco, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1961. (Existe, de la misma editorial, una versión reducida con el nombre de *Diccionario de dudas* y otra más reciente, *Guía Práctica del español actual*).

motivos estéticos o para lograr un texto más atractivo para el lector, pero siempre en función del hilo argumental.

Muchas veces sucede que el párrafo con que terminamos un escrito sea más adecuado o se luzca más si lo ubicamos al comienzo, por ejemplo. Es un trabajo de ensayo, prueba y error, hasta descubrir en qué orden ubicar los párrafos (o sus partes) para que el lector pueda seguir la secuencia de las ideas con cierto suspenso pero sin mayores tropiezos.

Si advertimos que entre un párrafo y otro hay un salto que produce un efecto de brusquedad, podemos crear un párrafo-puente al estilo de los conectores (“de esta manera”, “por otra parte”, asimismo, etc.) que usamos para enlazar las frases, sólo que de mayor extensión.

Es frecuente que escribamos una idea y después de algunos párrafos o incluso páginas, volvamos a escribirla de un modo similar. En ese caso, comparamos las dos versiones y su respectiva ubicación para elegir la que nos guste más o nos parezca mejor ubicada en relación con el contexto.

Todos estos cambios de lugar son pasibles de combinaciones, como en aquellos juegos infantiles en que se presentan las escenas en un orden distinto del lógico, y se ensayan distintas opciones hasta encontrar ese orden.

Una vez terminado el montaje, le toca el turno a la **prueba de sonido**, con el fin de apreciar el resultado del escrito por el modo como suena, para lo cual lo leeremos en voz alta, con el doble beneficio de hacer más evidentes las rispideces de la forma y las variaciones del ritmo y también provocar nuevas asociaciones y “redondeos” de las ideas.

¿Acaso las palabras que escuchamos al nacer no fueron primero sonido? Fueron ritmo, cadencia, figuras sobre un fondo de silencio, es decir, música que poco a poco fue llenándose de significados. Con el tiempo, ese músico que todos llevamos dentro se fue perdiendo, y las palabras se quedaron más que nada con el significado, como dice el escritor Alejo Carpentier.<sup>69</sup> Recobrar el sonido de las palabras y escucharlo en nuestra voz, nos ayuda a componer las frases, a elegir los adjetivos y a rescatarnos de los laberintos de la gramática. Si una frase suena bien al oído, seguramente está mejor compuesta y es más comprensible. Ya lo decía Borges, “si suena bien, está bien”.

Las dudas sobre la puntuación también se despejan, ya que si la frase resulta entrecortada será por sobredosis de signos. Si se nos acaba el aire, hará falta agregar algunos que nos ayuden a recuperar el aliento o a fraccionar párrafos demasiado largos, lo cual permite estilizar la narración, generar imágenes más fluidas e infundirle variedad a la prosa.

Pero hay algo más. Leer en voz alta es también descubrir el **ritmo**, ese elemento indispensable y sutil que lleva a Cortázar a decir:

---

69. Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo adentro*, Barcelona, Alianza, 1988.

*“¿Por qué escribo esto, o cualquier otra cosa? Por el ritmo, porque todo lo que se tiende sobre el papel me viene con un balanceo, un swing que es para mí la única certidumbre de su necesidad y la única recompensa de mi trabajo”.*<sup>70</sup>

(Hagan la prueba de leer en voz alta la frase que acabo de transcribir, y verán cómo unió la acción a la palabra y la dotó del *swing* del que nos habla).

Además de Flaubert y Cortázar, muchos literatos lo tuvieron en cuenta. Mencionemos por ejemplo a Haruki Murakami, antes músico y ahora escritor, para quien casi todo lo que sabe de escritura lo aprendió de la música, particularmente del trompetista Miles Davis. Otra vez el jazz.

Espero que no se hayan preocupado en demasía, ya que un trabajo científico no nos pide semejante preciosismo. Sin embargo, quitar, agregar y cambiar palabras guiándose por el oído en lugar de la vista es, a mi modo de ver, un aspecto indispensable de la corrección.

Verán que una vez que empiecen a prestar atención a las malas combinaciones de sonidos (esos rипios que pueblan los escritos), les resultará tan molesto leer un texto que no las haya tenido en cuenta, como escuchar música interpretada en un instrumento desafinado.

Por eso les propongo que veamos algunas frases deliberadamente malsonantes porque reiteran el sonido en dos o más palabras próximas. Ensayemos estrategias para modificarlas y, como siempre son varias las elecciones posibles, será cuestión de elegir la que nos parezca mejor.

Una posibilidad es modificar una de las palabras que contribuyen a ese mal sonido y reemplazarla por un sinónimo, siempre que la diferencia no altere el sentido general.

Otra posibilidad para reemplazarla es utilizar un recurso llamado “perífrasis”, es decir, hacer un rodeo por un conjunto de palabras en lugar de las que reiteran un sonido y así evitar las cacofonías, como en el caso en que nos encontremos con dos verbos de igual terminación, como por ejemplo, si nos molestaran los verbos de la frase “**salió** tarde y **volvió** después del amanecer”, podríamos reemplazarla por “se preparó para salir tarde y volvió después del amanecer”. Todavía vemos utilizado un recurso muy frecuentado en otra época, cuando se reemplazaba con una serie de atributos el nombre de la persona sobre la que se hablaba, como si dijéramos, por ejemplo, “el creador del psicoanálisis” en lugar de Freud, recurso del que, por otra parte, no conviene abusar.

---

70. Julio Cortázar y María Barrenechea, *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, s/f, p. 163.

Puede hasta resultar ameno “jugar” a sustituir palabras, ya sea del modo mencionado o buscando otras combinaciones, como con esta frase en que la terminación que se reitera es “ón”:

*“... la interpretación y su función de poner en evidencia un eslabón de la cadena inconsciente ...”.*

Para evitarlo, probemos de suplantar “la interpretación” por “al interpretar”:

*“Al interpretar, su función de poner en evidencia un eslabón de la ...”.*

O bien, mantener “la interpretación”, y en cambio suprimir “con su función de poner en evidencia” y, a la inversa de la citada perífrasis, reemplazarla por un solo verbo):

*“La interpretación evidencia un eslabón de la cadena ...”.*

De este modo, pudimos evitar la cacofonía y salvarnos de unas cuantas palabras de más, porque si la interpretación “evidencia” no puede ser por otra cosa que “en virtud de una función”, por lo cual se puede obviar. La función, claro está, es la de evidenciar.

Un sonido tan poco elegante como el derivado de la acumulación de adverbios terminados en “mente” (que ya mencionamos) es el del abuso de verbos regulares conjugados en pretérito imperfecto, muchos de los cuales concluyen en “aba”. Otro tanto sucede con el uso insistente de gerundios, con su terminación en “ando” o “iendo”.

Digamos de paso que el problema con los gerundios es que, por influjo de malas traducciones del inglés, se utilizan en exceso y no siempre en forma adecuada. En español indican simultaneidad, como en el viejo refrán “A Dios rogando y con el mazo dando” (aquí la reiteración del sonido es deliberada para producir la rima). También pueden denotar anterioridad, como por ejemplo: “subiendo la escalera, se tropezó”. Es incorrecto en cambio utilizarlo en frases como “superó las resistencias, presentando un trabajo en las jornadas”, cuando lo que sucedió en realidad, es que “superó las resistencias, y [luego] presentó un trabajo en las jornadas”.

En el caso del pretérito imperfecto la solución es relativamente sencilla, ya que basta con alternarlo con otras formas de pasado. Hagamos el intento de encontrar variantes a esta frase:

*“La paciente trabajaba por esa época en un negocio que estaba cerca de*

*su casa, por lo cual se levantaba unos minutos antes de la hora de entrada y siempre llegaba tarde. (La terminación “ada” también es cacofónica por similitud de sonido).*

Un posible cambio:

*“La paciente trabajaba por esa época en un negocio cercano a su casa y llegaba siempre tarde, debido a su costumbre de levantarse apenas unos minutos antes de la hora de entrada”.*

Otra opción más elaborada:

*“A pesar de vivir muy cerca, no había vez que la paciente llegara a tiempo a su trabajo, ya que solía levantarse apenas unos minutos antes de la hora de entrada”.*

Prefiero esta opción, porque suena mejor y su ritmo es más cadencioso, pero faltaría cotejarla con el texto completo para ver cuál de las dos formas resulta más armónica y tiene sentido en el contexto. Esto no quita que, si insistiéramos, podríamos encontrar otras variantes. Avancemos un poco más en la sesión:

*“En el camino se preparaba para soportar las protestas de su jefe, que le parecían improcedentes.*

*–Yo no puedo llegar temprano (decía para sí, dándole a esa circunstancia el valor de un rasgo de carácter).*

La segunda frase no adolece de mayores problemas, de modo que nos centraremos en la primera, donde hay sonidos provocados por el sonido explosivo de la letra “pe” y sus combinaciones con otras consonantes ruidosas. Una opción podría ser:

*“En el camino imaginaba las protestas de su jefe, que juzgaba injustas”.*

Les dejo a ustedes, si quieren, el hallazgo de otras opciones y la elección de la que estimen más armoniosa. Las estrategias para mejorar un texto a partir de su sonido ponen en juego nuestra imaginación y paciencia para quitar o agregar palabras (*via di porre / via di levare*), cambiar de lugar las palabras o las frases, eliminar cacofonías, variar la puntuación y demás estrategias que vayamos descubriendo para expresar la misma idea

con otra palabra o conjunto de palabras sin que se desvirtúe el sentido, en un ejercicio que se va afinando con la práctica.

Por último, digamos algo más del apego obsesivo al texto y de la dificultad de emprender la retirada (como le aconteció a Flaubert). Después de insistir en pulir y pulir una frase o un párrafo, terminamos por dudar de si lo que conseguimos es empeorarlo.

En ese momento puede ser útil empezar de cero. Es decir, apartar el fragmento conflictivo y dejar transcurrir cierto tiempo para luego tratar de reconstruirlo “de memoria” asociando libremente sobre aquellas ideas. Hay grandes posibilidades de que, al recuperar la frescura inicial y por lo tanto previa al empecinamiento por retocarlo, obtengamos un texto mejor logrado.

Dejar de corregir antes de llegar a un extremo peligroso es una cuestión de sentido común, pero también de modestia frente al ideal que, tal como el horizonte, por más que caminemos para alcanzarlo, siempre se aleja.

Tratemos de que el escrito final no deje traslucir los afanes, los titubeos ni los ecos del gesto heroico de eliminar o cambiar palabras que no representan lo que queremos decir, o desbalancean a las demás y de las que, por uno u otro motivo, no nos queremos desprender. La prueba de sonido siempre será de gran utilidad para apreciar si el texto fluye o anda a los tropezones.

Reitero que el estilo no es el propósito específico de este libro, pero como a menudo encuentro textos que denuncian que no se les ha dispensado el tiempo, la dedicación y la paciencia que toda corrección requiere, quise transmitirles cuánto puede ganar un escrito si uno se detiene en mejorarlo, y cuánto ayuda a ese fin que lo leamos en voz alta, aprendiendo a escuchar los sonidos de la escritura.

Si bien me referí *in extenso* a los problemas que encuentro en los trabajos psicoanalíticos, no sería justo dejar de mencionar que también me encuentro más de una vez con textos que me deparan un inefable placer, a la vez intelectual y estético.

## EL BORRADOR (CASI) TERMINADO

Aunque habitualmente los trabajos teóricos siguen la secuencia título-introducción-cuerpo del trabajo-conclusiones-resumen-bibliografía, no es este el orden que conviene seguir al escribirlos.

Hasta ahora estuvimos trabajando con el cuerpo del trabajo y las conclusiones, en tanto están incluidas en él, pero nada dijimos de las partes restantes.

Quizás piensen que así como antes les dije que en lugar de leer primero a los demás y luego comenzar a escribir, era preferible empezar por escribir lo propio, ahora vuelvo a dar vuelta las cosas. En realidad, les aseguro que las estoy poniendo al derecho y les voy a decir por qué.

Es muy difícil hacer la introducción si el cuerpo del trabajo no está completo, porque no sabemos del todo dónde nos conducirá la escritura, ya que, al dialogar una y otra vez con el escrito, lo iremos transformando.

En la película de Almodóvar *Los abrazos rotos*, por ejemplo, hay una escena en que el protagonista, un escritor, le cuenta a un joven el argumento de un guión para una futura película. Llegado un determinado momento, el escritor se interrumpe y el joven lo urge a que continúe con la historia. El hombre le contesta “cómo quieres que lo sepa, si todavía no la he escrito”. Casi podría decirse que uno no escribe sobre lo que ya sabe, sino más bien para enterarse de lo que va a descubrir escribiendo.

Como ven, tiene su lógica que la introducción se escriba al final. Otro tanto pasa con el resumen, para el que necesitamos que el trabajo esté totalmente terminado, única manera de lograr una buena semblanza de su contenido, que es, en definitiva, lo que se espera de un resumen.

Por último, del resumen destilado al máximo resultará el título, por lo general lo último en aparecer. Como nada es absoluto, a veces el título no sólo se nos ocurrió antes, sino antes que todo lo demás, y dio pie para escribir. Esto, a grandes rasgos. Veamos ahora los detalles.

Ah... en cuanto a la bibliografía, si bien se sitúa en último término, como la fuimos reuniendo mientras escribíamos el trabajo, bastará, como ya dijimos, con componer la tercera de las ventanas (p. 38) y agregarla al final.

## **El resumen, la introducción y el título**

He visto que se suele pasar por alto el **resumen** o bien se deja para último momento y se hace a la ligera, tanto como para cumplir con la publicación que lo solicita. Pero, a poco que nos detengamos a pensar, encontraremos que es un instrumento de gran utilidad, tanto para el autor como para el lector.

Al autor le permite, gracias al esfuerzo de síntesis realizado, echar una mirada abarcadora y global a su escrito y advertir ciertos detalles que se le pueden haber pasado por alto, como podría ser, entre otras cosas, que el razonamiento se fragmente, o la hipótesis no sea clara, que las conclu-

siones no se desprendan de manera armónica o lógica del conjunto, o que convenga dar mayor consistencia a los argumentos utilizados.

Tengan en cuenta que si les resulta difícil articular el resumen o encontrar el hilo conductor de las ideas, es posible que algo en el trabajo esté mal planteado desde el punto de vista lógico, de la argumentación o de las conclusiones, y el resumen les brinda una excelente oportunidad para hacer las modificaciones correspondientes.

Al lector le es muy útil porque el resumen, debido a su brevedad, contiene las ideas en su mínima expresión y sin detalles agregados. Por lo tanto, le muestra la estructura de los razonamientos; le permite apreciar la coherencia interna de las hipótesis y el modo como se desprenden las conclusiones. También lo ayuda a decidir si le interesa leer el trabajo.

Las **particularidades del resumen** incluyen el hecho de que, en rigor, no forma parte del texto sino que, por su estilo y contenido, queda afuera, es un metatexto, por lo cual es de uso corriente que se escriba en la más aséptica tercera persona: “el autor plantea...”, tal como si fuera otro quien comunica de qué trata el texto.

En un número limitado de palabras (las publicaciones suelen pautar unas 200), se explicita cuál es la contribución principal del trabajo, la idea directriz, las hipótesis planteadas y el método utilizado, así como los razonamientos que han conducido a las conclusiones. También es importante destacar aquello de original o interesante que aporta el trabajo y, si incluye ejemplos clínicos, es imprescindible mencionarlo.

Además, para presentar una comunicación a un evento científico se suele solicitar que se envíe un resumen con anterioridad, por lo cual es necesario que cumpla bien la función de dar una idea del trabajo, porque de él dependerá en parte su aceptación.

Si parece natural dejar el resumen para cuando el trabajo esté terminado, es lógico pensar que, después de haberlo concluido, estamos en mejores condiciones de abordar la introducción y el título.

Como lo que primero se lee después del título es la **introducción**, con ella recibimos al lector y le anticipamos un esbozo del contenido del trabajo, aunque sin explicitarlo demasiado para que, si desea enterarse, tenga que leerlo. A veces se inicia el trabajo directamente, pero aun así conviene que se inicie con una introducción (aunque no se la mencione como tal).

El **título** merece que nos detengamos a hablar de él, ya que es un elemento muy importante y del que puede depender que el trabajo sea leído. Podríamos definirlo como “resumen del resumen”, porque exige un esfuerzo de síntesis todavía mayor para dejar en claro, o al menos lo más claro posible y en muy escasas palabras, con qué se encontrará quien se aventure a continuar con la lectura. La principal característica del título es la de

ser a la vez una tarjeta de presentación del autor y una propuesta al lector lo más atractiva posible.

Encontré una frase que permite decirlo mejor todavía, del escritor y psicoanalista Luis Gusmán, que la utilizó para elogiar la breve y contundente primera línea con que comienza el libro *La ocasión*, de Juan José Saer (“Llamémosle no más Bianco”).

Dice Gusmán que “con ese pacto de lectura [Saer] nos introduce en la historia”.<sup>71</sup>

Precisamente la frase “**pacto de lectura**” condensa para mí con la mayor de las precisiones qué se espera del título de una obra.

No nos olvidemos de que, para ganar el favor del lector, es imprescindible competir ya desde el título, dada la enorme desproporción entre el tiempo de que dispone un lector y la cantidad de artículos que tiene a su alcance. Eso sí, una vez ganado su favor, hay que cumplir con aquello que en nuestro título le hemos prometido.

A veces nos sucede que nos enamoramos de un título que no reúne tales condiciones. En ese caso, nos queda aún la oportunidad de completarlo o aclararlo con un subtítulo que aporte algunas precisiones, tal como hacemos al presentar a una persona. Decimos su nombre y la relación que nos liga a ella y si nos parece insuficiente para darla a conocer, agregamos algún que otro dato significativo para facilitar el acercamiento inicial con los demás.

Si el título es enigmático y el subtítulo no aclara el enigma les diré que, aunque no me parece una buena opción, traten al menos de aclararlo cuanto antes, si es posible en la introducción, para que el lector se pueda dedicar a lo suyo, que es leer y no adivinar.

Muchas veces se cae en la tentación de elegir un título metafórico, poético o ambiguo, con el argumento de que va a llamar la atención. Es posible que así sea, pero vaya a saber hacia qué rumbos. Tampoco resulta demasiado útil a la hora de encarar los motores de búsqueda bibliográfica, porque un título como “Ya no creo en las hadas” para un libro sobre el despertar adolescente, inclinará la búsqueda hacia escritos sobre esoterismo, mitologías escandinavas, o vaya a saber qué más, pero difícilmente remitirá a la adolescencia.

Esto lo aprendí en la práctica, porque en una oportunidad escribí con una amiga y colega un trabajo sobre las cartas intercambiadas entre Freud y Lou Andreas-Salomé.

Habíamos descubierto que, en una época en que recién se insinuaban los adelantos técnicos de comienzos del siglo xx y por supuesto no había ningún asomo de tratamientos llevados a cabo con medios de comunica-

---

71. Luis Gusmán, “Sobre *La ocasión*”, en “Radar”, *Página/12*, 19/6-05, p. 27.

ción no tradicionales (el teléfono, el *chat*, los programas para utilizar cámaras en las computadoras, etc.) Freud había supervisado a Andreas-Salomé por carta.

Seguramente muy pocos se hayan enterado de nuestro hallazgo, debido al título que elegimos: “El supervisor, huésped por un momento”.<sup>72</sup> Esta frase de Freud integraba una de las cartas y nos entusiasmó por la belleza poética con que sintetizaba el lugar respetuoso que, según Freud, tiene que ocupar el supervisor con respecto al analista que le confía su praxis. De haber tenido el buen tino de agregarle un subtítulo aclaratorio, habríamos dado una pista al posible lector acerca de a qué aspecto de la supervisión nos referíamos y para que se enterara, sobre todo, de quién era el supervisor.

Esto me lleva a una digresión final, que sin embargo viene a cuento. En un trabajo, tampoco juguemos con el suspenso. Esto, que puede dar resultado para atrapar al lector de una novela, no condice con el ensayo. El lector que se tropiece con algo no aclarado o ambiguo, perderá el hilo al tratar de aclararlo, o lo dejará de lado y seguirá adelante, pero la intriga por la pieza faltante volverá cada tanto a distraerlo.

Algunos trabajos cuentan con un **epígrafe** inicial, una frase que pertenece a un autor reconocido. Es condición *sine qua non* que tenga relación con el tema tratado, aunque a veces esta condición no se cumple y la relación es lejana o misteriosa, o peor aún, directamente no existe, más allá del afecto o admiración que nos despierte el autor de la frase elegida, o del deseo de compartir algo de su prestigio al traerlo a colación.

Como nos hemos ocupado del método de ir armando la bibliografía en paralelo (p. 35 y ss.), lo único que quedaría por recordar es que ubicaremos la que habíamos llamado provisoriamente “Bibliografía definitiva”, bajo el nombre de “Bibliografía” a secas, a continuación del resumen, si este se ubica al final, o después del final del trabajo en aquellas publicaciones que colocan el resumen al comienzo.

Para terminar, digamos que los **descriptores** o **palabras clave** se han agregado en años recientes. En algunas publicaciones se le pide al autor que los envíe y en otras son adjudicadas a partir de un Thesauro, o diccionario formatizado de palabras clave y de sus alcances. Suelen resultar útiles porque informan directamente sobre los conceptos principales elaborados (y no sólo mencionados) en un escrito, y sirven de orientación a

---

72. Gloria Gitaroff y Adriana Guraieb, “El supervisor: ‘huésped por un momento’”, en el libro del 25° *Symposium de la Asociación Psicoanalítica Argentina* y 35° *Congreso Interno*, Buenos Aires, APA, 1997.

quienes les den una mirada rápida para decidir si les interesa emprender la lectura del trabajo.

## **Importancia de la estructura**

Al leer en el apartado anterior de qué manera está compuesto un trabajo psicoanalítico, se puede constatar que lo desarrollado hasta aquí es un **modelo de estructura** y, como tal, está compuesto por partes interrelacionadas. Hablo de “modelo” no en el sentido de patrón o punto de referencia para ser imitado o reproducido, sino en su acepción de esquema posible y orientador. En cuanto a cómo se relacionan sus partes, lo hacen de la siguiente manera: el título, en tanto “resumen del resumen”, se enlaza con el resumen final, mientras que la introducción está relacionada con las conclusiones, ya que lo enunciado inicialmente tiene que hacerse efectivo en las conclusiones.

En el centro, está el cuerpo del trabajo del que nos hemos ocupado hasta ahora, y que cuenta a su vez con una estructura lógica para el desarrollo de las ideas, a través del planteamiento de hipótesis y de su fundamentación argumentativa, basada en elaboraciones propias y en las de los autores citados. Está precedido por la introducción y contiene en su tramo final a las conclusiones.

La bibliografía, si bien da precisiones sobre las referencias contenidas en el texto, se considera un anexo que agrega información. A su vez, las notas al pie, como hemos dicho, no conviene que estén constituidas por fragmentos del texto ubicados en un lugar distinto, sino que cumplan la función de aclaraciones complementarias que, en el caso de ser suprimidas, no lo alterarían.

## **Tribulaciones con el plan cuando es condición de tesis o tesinas**

Al entrar el psicoanálisis en la universidad bajo la forma de maestrías, se le proponen métodos de investigación propios del ámbito universitario. Existe además una corriente de investigación empírica en psicoanálisis que busca encontrar generalizaciones y se mueve con variables y contrastaciones tomadas de otras ciencias, y por lo general a él apuntan las mencionadas tesis o tesinas.

Quienes tengan que presentarlas necesitan proponer un plan en el que se expliciten el objetivo, el método, las hipótesis a desarrollar, las posibles conclusiones y la bibliografía utilizada. Es un paso preliminar, sujeto a la

aprobación y las modificaciones propuestas por el tutor, director de tesis o como quiera que se denomine el profesor o catedrático a cargo de hacerlo.

Me consta que, a muchos de los que reciben las primeras instrucciones al respecto (sobre todo si no han descubierto todavía el tema ni dado los primeros pasos), les parece imposible cumplir con la tarea de encontrar, además de lo que mencioné, la introducción, el marco teórico y los objetivos generales y especiales que les solicitan, sin haber escrito todavía ni una sola línea.

Esto parece contradecirse con el método propuesto hasta aquí pero, si nos detenemos un momento a pensarlo, no tiene por qué ser así. Es factible comenzar, tal como lo he planteado, por la búsqueda del tema y luego convocar las ideas sobre este por medio de la asociación libre para componer el primer borrador (p. 25 y ss.).

Es más, insisto en que la asociación libre es la mejor manera de empezar a escribir y que, una vez que las ideas aparezcan como parte de un primer borrador, y se trabaje sobre él, se puede encuadrar dentro de las exigencias académicas, esto es, plantear un problema o, dicho en otras palabras, problematizar aquello que ya está en ustedes a través de sus intereses y lecturas previas.

Problematizar es construir un problema delimitado y contextualizado según se trate de una experiencia práctica, de fundamentos teóricos o bien contenga elementos de unos y otros. En otras palabras, delimitar una inquietud, una curiosidad, algo que no se ha comprendido y se quiere explorar, por lo extraño, inusual, contradictorio o en razón de algún otro rasgo distintivo, y transformarlo en una pregunta que necesite, para ser contestada, seguir un razonamiento determinado. Una vez formulada la pregunta, el objetivo podrá estar entre los de describir, sistematizar, descubrir, comprender, comparar o innovar acerca de esa pregunta. Es justamente la pregunta y lo que queramos hacer para contestarla, lo que marcará el método adecuado.

Si planteáramos en estos términos el ejemplo al que nos referimos en la página 27 sobre cómo se inició mi trabajo sobre los historiales freudianos y lo lleváramos a la forma de una pregunta, obtendríamos alguna de este tenor: ¿A qué se debe la diferencia de criterio en cuanto a la ubicación de los historiales en una y otra edición de las obras completas de Freud? La hipótesis propuesta se basa en que la reunión de los historiales en un único tomo puede deberse al hecho de formar parte de una secuencia, en otras palabras, una saga. La consecuencia es una lectura y un significado

diferente del conjunto de historiales, al considerarlos como un corpus<sup>73</sup> dentro de su obra.

Pero insisto, para recorrer ese camino hay que tener claro el tema y las ideas que surgen acerca de él, para lo cual se puede avanzar tal como lo he planteado, inclusive hasta la búsqueda de la estructura, y luego elaborar el plan y presentarlo.

Escribir una tesis requiere un tiempo prolongado, por lo cual podemos utilizar una parte de este para prepararnos del modo que hemos visto hasta ahora. Es imprescindible que el plan inicial dé margen a una cierta flexibilidad, de modo que sea un plan, o sea, una propuesta de trabajo lo suficientemente maleable como para no entorpecer el desarrollo del pensamiento y que permita albergar las ideas inesperadas que surjan en el camino, es decir, para modificarlo cada vez que sea menester. El tutor o director de tesis, además de guiarlos en la investigación, les sugerirá la bibliografía pertinente o revisará la que ustedes hayan reunido.

No es mi intención abordar el complejo y controvertido tema de la investigación en psicoanálisis y la utilización de métodos provenientes de otras ciencias, sino simplemente transmitir la sensación de desamparo que sienten quienes se enfrentan por primera vez a este tipo de exigencias, extensas en cuanto a lo que se espera de ellos y escuetas en su formulación, y en qué medida se alivian al tomar como punto de partida la asociación libre y demás propuestas que he desarrollado hasta aquí, de modo de hacer surgir las ideas que luego podrán encuadrarse según tales directivas.

Partir en cambio de las exigencias no favorece ciertamente el encuentro con las ideas que no han nacido todavía, ni tampoco creo que dé resultado encorsetarlas en una forma determinada antes de que nazcan.

## Los detalles de último momento

Retornemos al borrador del cuerpo del trabajo que hemos pulido desde el punto de vista del estilo, lo cual contribuyó al surgimiento de nuevas ideas. Lo hemos corregido minuciosamente y estamos bastante satisfechos. Hemos hecho ya el resumen, encontrado el título y adicionado la bibliografía al final.

Los últimos pasos serán para echarle una mirada al aspecto del trabajo, (ya que su “dibujo” equivale a una puesta en escena). Esta mirada nos in-

---

73. Según el Diccionario de la Real Academia Española, se trata de un “conjunto lo más extenso y ordenado posible de datos o textos científicos, literarios, etc., que pueden servir de base a una investigación”.

dicará si se distingue visualmente lo principal de lo accesorio, lo cual será una oportunidad más para el buen o mal trato hacia el lector. Una diagramación abigarrada y con poco “aire”, es decir, pocos espacios en blanco, es dificultosa y no invita a ser leída. Si se acumulan demasiadas páginas sin interrupciones, será bueno encontrar aquí y allá dónde intercalar subtítulos. Además de “airear” el texto, añaden claridad.

Algunos autores buscan enfatizar palabras o frases mediante el uso abusivo de comillas, o de letras en negrita, en cursiva, o subrayadas (o, peor aun, en mayúsculas) y logran el efecto inverso, porque, si abundan, “gritan” desde el texto y producen fastidio. A poco de reflexionar, encontrarán el modo de destacar la importancia de alguna idea utilizando los múltiples elementos que nos brinda el lenguaje, sin necesidad de apelar a molestos recursos tipográficos.

Además, si tales recursos se utilizan para enfatizar una parte de las citas, se encuentran con que además tienen que hacer una llamada al pie, y consignar que “las negritas (o cursivas) son mías” o bien “el destacado es mío”, una molestia adicional para el lector. Si se abstienen del destacado y el lector no comprende el énfasis que le quieren transmitir, es porque no se encontraron las palabras necesarias para explicitarlo.

La **lectura fugaz** es un último control que les propongo. Al hacer una encuesta informal para saber qué solemos observar en primera instancia al encontrarnos con un trabajo, comprobé que, en general, después de leer el título (y el subtítulo, si lo hubiere) se suele pasar revista a la bibliografía, en tanto retrato de las preferencias teóricas del autor, junto con los descriptores (si los hay) para conocer los temas principales. Luego se lee el resumen (volvemos a la importancia del resumen) y con estos elementos se decide si se lo va a leer. Vale la pena hacer al menos una vez una lectura al modo habitual de alguien que se encuentra con nuestro texto por primera vez, para ver qué tarjeta de presentación le ofrecemos al lector y si nos conduce a retocar todavía algún último detalle.

Quizá les parezcan excesivos todos estos “controles de calidad”, pero les aseguro que nunca están de más, frente a la multitud de zancadillas de las que se vale el inconsciente para nutrir nuestra psicopatología de la vida cotidiana.

Finalmente... ¿Se acordaron de consignar su nombre? Aunque no lo crean, a menudo se pasa por alto. Las posibles interpretaciones son tan obvias, que ni vale la pena mencionarlas.

Una vez que hayan puesto el punto final, no se olviden de pasar el revisor ortográfico, bendición de la tecnología que despeja vacilaciones y ahorra un tiempo precioso. Pero cuidado, tiene sus limitaciones; no es más que una máquina y por ahora no piensa. Mi insistencia con la ortografía

se debe a que los errores de esa índole saltan a la vista del lector y, si son de grueso calibre, vuelven menos confiable el texto y hacen caer bajo sospecha los conocimientos de su autor.

Si han escrito algo que aprecian particularmente, y más aun si se trata de un libro, corran al Registro de la Propiedad Intelectual, porque las ideas no se matan, como diría Sarmiento, pero al menor descuido...se roban.

Una última cuestión: recuerden la importancia de **releer con cuidado las condiciones que plantea la publicación a la cual envían su escrito**. Es una pena propiciar el rechazo de un trabajo por problemas menores, como por el ejemplo exceder la cantidad de palabras admitidas.

### **Ahora sí: dar el manuscrito a leer**

Lo de “ahora” se debe a que sugiero resistir hasta este momento la tentación de compartir el manuscrito. No me expresé bien. Siempre tenemos un interlocutor válido (que luego aparece en los agradecimientos) a quien le contamos, mientras estamos escribiendo, por dónde andan nuestras investigaciones, dónde, las dudas y dónde, las ganas de mandar todo al diablo. Es decir nuestro Fliess, con quien discurrir sobre esa historia de suspenso (y a veces de terror) que es escribir. Son los primeros a quienes les vamos a dar a leer el trabajo una vez concluido. Pero también a otros lectores, aquellos que no nos acompañaron desde el vamos, y que nos interesa que lo lean.

El momento es este porque, de haberlo hecho antes, hubiéramos corrido el riesgo, al ofrecerles un texto inconcluso, de exponerlo a las dudas, el elogio o las preguntas de un interlocutor que quizá no esté en condiciones de imaginar el producto terminado. Tal vez hubiera resultado muy crítico, o encontrado más errores que aciertos y hubiera echado voluntaria o involuntariamente leña al fuego de nuestras propias vacilaciones.

Parece ser que algo así le pasó a la actriz Norma Aleandro cuando daba recién los primeros pasos. Se presentó a una prestigiosa (aunque algo malvada, me atrevería a agregar) maestra de actores, quien le dijo que no soñara con actuar porque carecía de condiciones. Le llevó años reponerse del veredicto y seguir adelante, con el resultado que todos conocemos.

Tampoco es conveniente no dárselo a leer a nadie. Si me permiten insistir con este consejo final, quiero decirles que, así como los amigos son imprescindibles para hacer más disfrutable la vida, un par de colegas bien elegidos lo son para darnos su opinión sobre nuestro escrito antes de que parta rumbo a su destino. (No quiero decir que se trate de categorías excluyentes, pero pueden no estar reunidas en una misma persona). Obviar

este paso final nos haría perder la oportunidad de revisar ciertos puntos débiles que, casi con seguridad, encontrarán más tarde los evaluadores.

Cuando el o los interlocutores válidos nos comuniquen el resultado de su lectura, necesitaremos apelar a una buena cuota de humildad para aceptar que tenemos que modificar algo cuando creíamos haber terminado. Quizá les sirva pensar que, de ese modo, es muy probable que salgamos al mundo más confiados y con una mejor versión bajo el brazo.

Mientras esperamos que nos den su respuesta, aprovechemos para dejar reposar el escrito y así poner una distancia que nos permita darle una mirada distinta. El tiempo tiene eso, ayuda a cambiar la mirada. Puede suceder que sea casi como si no lo hubiéramos escrito nosotros mismos. Aunque no sea posible lograrlo del todo, el intento es válido y suele dar sus frutos.

Como ven, no por repetida es menos cierta la analogía entre escribir y amasar el pan, al que hay que dejarlo reposar para que leve y luego volverlo a amasar, no una, sino más de una vez.

Como toda analogía, siempre hay alguna diferencia que la analogía no alcanza a cubrir: “amasar” un texto es más que hacer crecer la forma; es trabajar sobre su contenido, al aprovechar el continuo efecto de acción y reacción que se da entre la palabra escrita y el pensamiento.

## HACIA LA PUBLICACIÓN

### Previendo desilusiones

En el momento de presentar un trabajo para ser aceptado por una publicación o por la comisión científica de un congreso, se suele creer que su aprobación está asegurada por el hecho de ser interesante, estar bien fundamentado y bien escrito. ¿Qué más nos pueden pedir? ¿Acaso no es obvio que un comité editor espere que los autores tengan algo que decir y que lo transmitan correctamente? De acuerdo, pero esa es sólo una de las variables en juego.

Cada publicación cuenta con una política editorial sobre la que funda sus bases y su coherencia. A su vez, cada comité editor posee su propia óptica en cuanto a temas, métodos o argumentaciones. Algunos ponen el acento en la creatividad y originalidad, otros en la importancia del cuidado formal y de la bibliografía, otros privilegian el abordaje de ciertas cuestiones que consideran actuales, etc. A veces, hay otras razones de política institucional o de rédito personal que sería preferible que no existieran, pero lamentablemente a veces existen.

Si la revista pertenece a una institución psicoanalítica, puede que juz-

gue necesario publicar trabajos de sus miembros que difícilmente encontrarían su ubicación en otros lugares, como un modo de darles una oportunidad a quienes se inician en estas lides. Sin embargo, tampoco abrirá sus páginas a todos ellos, porque necesita reservar espacios para autores de otras latitudes o instituciones que añadan un plus de interés a sus lectores. Eventualmente se pueden inferir tales motivos si revisamos el tenor general de los trabajos publicados, ya que la política editorial no suele estar explicitada y a veces ni siquiera es del todo consciente para los miembros del comité.

Si como autores nos toca recibir una carta que nos sugiere ciertas correcciones, es posible que nos sintamos injustamente juzgados, o nos enojemos, porque significará modificar nuestro trabajo. En ese caso, es útil guardarla en un cajón del escritorio hasta que, ya más calmos, decidamos volver a leerla. Lo más probable es que, al reconsiderar las sugerencias, no nos parezcan tan desacertadas como nos parecieron el primer día y podamos empezar a trabajar sobre ellas. Si aun así las creemos inadecuadas, siempre se puede intercambiar ideas con el editor de la revista.<sup>74</sup>

En materia de literatura, es conocido el peregrinaje de García Márquez por distintas editoriales con su novela *Cien años de soledad*. Nadie la “vio” salvo la genial intuición de Francisco (Paco) Porrúa, por entonces al frente de la editorial Sudamericana.

Aunque no pretendamos ser los García Márquez del psicoanálisis, ni necesitemos especiales descubridores que nos acepten, podemos al menos identificarnos con su actitud de no bajar los brazos si nos rechazan un trabajo y de ocuparnos de presentarlo en otras publicaciones, sabiendo que puede correr una suerte distinta.

Es natural que al leer la nota en que se nos rechaza un trabajo nos enojemos o nos entristezcamos, o ambas cosas a la vez. Nos ha demandado mucho esfuerzo, mucho tiempo y desvelos y, como bien se dice por ahí, las obras son como hijos, y a nadie le cae bien que le objeten a los suyos.

En mi experiencia, ya desde el interior de distintos comités editores, he visto que en estos casos la reacción de los autores es de lo más variada. Algunos viven las sugerencias como un ataque a su narcisismo. Puede ser que cuestionen la idoneidad de los evaluadores (sin saber quiénes son) y los consideren ineptos para comprender su trabajo, e incluso pueden sentirse indignados y retirarlo. Otros, en cambio, se muestran agradecidos porque los evaluadores se han tomado el trabajo de hacer una lec-

---

74. Glenn O. Gabbard, “Cómo escribir un trabajo psicoanalítico”, en *Revista Chilena de Psicoanálisis*, 22, diciembre de 2005.

tura minuciosa y de comunicar observaciones interesantes, que podrían redundar en beneficio de su trabajo.

Un rechazo puede llegar a revestir especial dramatismo, según relata el psicoanalista inglés Adam Phillips.<sup>75</sup> Tan afectado quedó un profesional al recibir la carta de rechazo de un trabajo suyo que, movido por la angustia que sentía, decidió iniciar un análisis, si bien sin llegar a vincular su desasosiego ni su decisión con el hecho de haber vivido ese traspie académico.

En las primeras entrevistas emergió un recuerdo infantil. Se trataba de una humillación que había sufrido en su infancia por parte de su padre, bajo la apariencia de una broma. Se había defendido no comprendiéndola, de modo tal que su contenido denigratorio se le hizo claro recién cuando el analista la ligó a la humillación académica. Si bien a nadie deja indiferente sufrir un rechazo, el dramatismo con que se recibe una noticia de este tenor, está ligado a la historia personal y a los rechazos sufridos en la infancia, como en el relato de Phillips.

Si el trabajo se publica, quiero prevenirlos aún de otra posible desilusión, ya que la repercusión esperada tarda o directamente no llega. La oportunidad para que nuestro trabajo sea leído detenida y reflexivamente nos la habrán dado aquellos interlocutores válidos de los que hablamos, los evaluadores y eventualmente los comentadores en el caso de que preparemos una presentación pública... y apenas algunos más.

La repercusión tampoco será inmediata, ya que no es común que se lean las revistas científicas a medida que aparecen, sino más bien en función de los artículos que coincidan con las inquietudes científicas que nos ocupen en ese momento. Insisto en que, por otra parte, no ayudamos a tener chance de ser leídos cuando elegimos un título y un subtítulo que no reflejan lo mejor posible su contenido, de modo de ser fácilmente ubicable para nuestros potenciales lectores.

Leer un trabajo requiere dedicación, tiempo y libido disponible, lo cual no es fácil de reunir. Por algo Winnicott le escribió a un colega: “Siempre admiro a las personas que, como usted, realmente parecen leer los artículos de otra gente”.<sup>76</sup>

Si nuestro trabajo se apoya en una orientación teórica diferente de la del lector y tenemos la suerte de que sienta entusiasmo y curiosidad por un pensamiento distinto e incluso opuesto al suyo, sus comentarios nos serán de gran utilidad. Pero si su tolerancia hacia lo distinto es de resignación o de indiferencia o, peor aun, de superioridad por estar en posesión

75. Adam Phillips, *La caja de Houdini-Sobre el arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 123.

76. Donald W. Winnicott, *El gesto espontáneo-Cartas escogidas*, Buenos Aires, Paidós, 1990, p. 140.

de cierta verdad teórica, lo más probable es que no lo lea, o que sus prejuicios no le permitan ser objetivo.<sup>77</sup>

Entre quienes lean el trabajo es poco probable que, de encontrar interesantes nuestras ideas, nos lo hagan saber. Los motivos son variados, pero sospecho que algunos reconocen más fácilmente los aciertos de los maestros que los de los colegas cercanos, y que a otros quizá nos les parece importante hacernos saber su opinión, salvo si se cruzan ocasionalmente con nosotros. De tanto en tanto, podemos llegar a tener la agradable y poco frecuente sorpresa de encontrarnos mencionados en la bibliografía de otros autores.

Claro que, cuando un texto se independiza, sigue su propio camino. Los escritos son botellas al mar y no siempre sabremos a qué playas llegan.

Espero que comentarles estos hechos de observación corriente les ahorre sinsabores a quienes recién comienzan y los resguarde del riesgo de tomar el silencio de los colegas como índice de falta de méritos de su obra, o les suceda algo peor aun: que dejen de escribir. No olviden que dar a conocer un trabajo puede significar el reconocimiento de su grupo de pertenencia, o una vía de acceso a la actividad universitaria, a un cargo académico o a una beca, amén de que, como psicoanalistas, escribir y compartir nuestros conocimientos y reflexiones nos rescata de una soledad que nos impediría seguir creciendo.

## **Qué puede suceder en la mesa del comité editor**

Una vez entregado el trabajo para ser considerado por una publicación, no solemos indagar demasiado acerca de cuál será el procedimiento para evaluarlo; sólo nos disponemos a esperar el resultado. La espera siempre nos parece muy larga, y de hecho lo es.

Conozco estos temas desde el lado de la espera, porque he presentado trabajos en distintas publicaciones con suerte diversa, y los conozco también desde el lado de la evaluación, ya sea por haber integrado el jurado de concursos, por mi habitual pertenencia a distintos comités editores, y por haber dirigido una revista psicoanalítica internacional.<sup>78</sup>

Por estos motivos he tenido en mis manos infinidad de artículos, además de los que leí por mi cuenta. Les confieso que siempre pongo la mejor buena voluntad para entender de qué tratan, para seguir el recorrido de las ideas y para desentrañar qué quiso transmitir el autor.

---

77. Alberto C. Cabral, *Lacan y el debate sobre la contratransferencia*, Buenos Aires, Letra Viva, 2009, p. 19.

78. *Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, Federación Psicoanalítica de Psicoanálisis de América Latina (FEPAL), VI, 2004.

Sin embargo, debo decir que tengo que pedirle más a mi buena voluntad si las frases no están bien compuestas o si hay que rastrear el sujeto de la oración hasta el lugar en que ha sido escondido; en otras palabras, cuando un trabajo no está bien escrito.

A veces los autores no suelen recibir de buen grado un comentario que mencione estos hechos y dicen en su descargo que lo que importa es el contenido y que no es cuestión de perderse contenidos geniales porque no estén tan meticulosamente expresados. Parece ser que la crítica del contenido pudiera llegar a ser aceptada, pero no sucede lo mismo con lo que consideran su estilo, como si se tratara de algo personal y fuera de discusión. En mi experiencia (extensa, pero limitada como cualquier experiencia personal) no abundan los escritores geniales pero incomprendidos, y menos en el terreno de la ciencia.

Algunas de las desprolijidades que presentan los escritos se pueden adjudicar a un insuficiente conocimiento del oficio de escribir, o a los impedimentos para expresarse por escrito, que no son pocos, como hemos visto. Otras veces tendrá que ver con el apuro por ver el trabajo terminado y también con no haberse detenido lo suficiente en las correcciones, no sólo las formales sino, digámoslo sencillamente, por no haberle dado “una vuelta más” a las ideas.

Otras veces se pueden adjudicar al olvido del lector. Al fin y al cabo, los integrantes de un comité editor son antes que nada lectores que esperan ser tenidos en cuenta, con el agravante de llevar sobre sus espaldas el serio y doble compromiso de decidir acerca del destino de una obra y, al mismo tiempo, de resguardar la calidad científica de la publicación de la que forman parte. Tienen además que dar el salto entre la subjetividad casi diría amorosa que se tiene con la propia escritura, a la distancia y objetividad que se necesita a la hora de evaluar la de los demás.

Ahora bien... ¿qué hacen los evaluadores una vez que han leído el trabajo? Completan una guía con una serie de preguntas, le agregan a cada ítem una evaluación numérica, con el fin de cotejarlos con los de los demás evaluadores, y escriben un comentario general sobre el trabajo. Fragmentos anónimos de las opiniones vertidas en estas guías son utilizados por el editor para hacerle una devolución al autor.

Al cotejar las guías de distintos comités editores de revistas científicas encontré algunos puntos en común. Supongo que les será útil conocerlos, con el fin de echarle una mirada al trabajo de ustedes como lo haría un evaluador.

Las fichas de evaluación invitan a considerar si el título está relacionado con el contenido del trabajo, si las hipótesis están bien planteadas, si la argumentación es consistente y acorde con un encadenamiento lógico, si

los aportes son originales, o tienen al menos un punto de vista particular sobre los problemas psicoanalíticos que plantean.

Asimismo, se pide una opinión sobre los puntos de vista expuestos en el trabajo; si están sustentados en hechos clínicos, bibliográficos o por el propio desarrollo teórico; si las conclusiones son la consecuencia del recorrido de las ideas, si las definiciones no fueron hechas a la ligera y si las citas bibliográficas son exactas y están bien delimitadas de las ideas del autor.

En cuanto a la bibliografía, se requiere que sea pertinente, que no sea vaga e imprecisa y que remita a las fuentes, si es que se las ha consultado. Si son de segunda mano y no se pudo acceder a ellas, que se mencione al autor y la obra en que la citó. No se evalúa el estilo, ya que no hay una sola manera de escribir en psicoanálisis, ni tampoco se espera que se cuestione una teoría porque el evaluador no esté de acuerdo con ella, siempre que el autor la exponga con rigor metodológico y conozca el alcance de cada concepto mencionado.

La claridad expositiva también se tiene en cuenta, y aquí les digo de paso que no perdamos de vista el esfuerzo extra que requiere desentrañar un texto enmarañado, y que por ende hace sentir al evaluador inseguro en su decisión, al dudar si se trata de su propia incapacidad para comprenderlo.

Digamos además que si un trabajo obliga a realizar un esfuerzo desmedido para comprender algo que no está justificado por la complejidad de su contenido, logra empalidecer cualquier idea interesante que plantee.

Por último, si se trata de un trabajo que incluye material clínico, es obvio que será rechazado de plano si no cumple con el resguardo de la identidad del paciente, al proporcionar datos que la pudieran llegar a revelar. Otro tanto se puede decir del plagio, mala costumbre de la que ya hablamos en la página 44.

Ambas cuestiones arrojan dudas sobre la honestidad al menos intelectual del autor, y motivan el rechazo definitivo del trabajo. Les confieso que descubrir la existencia de plagio, tanto si es hábilmente tramado y peor aun, si es un tanto burdo, constituye una afrenta para el evaluador, por menospreciar su capacidad para descubrirlo.

## **La evaluación en la era de la web**

Tal vez les resulte interesante conocer las innovaciones que se han producido en cuanto a la evaluación al momento de escribir este libro, con sus ventajas e inconvenientes.

En las épocas pre-informáticas, les correspondía a los integrantes del comité editor avalar, en nombre de la revista, la calidad de los trabajos que

publicaba, por lo cual eran los únicos responsables de juzgar si un trabajo resultaba aprobado. Con la llegada de Internet, que admite todo tipo de textos, la mayoría de libre acceso, y en ciertos casos incluso con la posibilidad de ser modificados por los usuarios, surgió la necesidad, por un lado, de digitalizar las revistas científicas de modo que pudieran ser difundidas por ese medio y, por otro, de encontrar algún sistema para que las revistas y sus trabajos fueran validados en la red.

No olvidemos que el conocimiento científico se caracteriza por ser público y compartible y, si bien actualmente todos podemos “bajar” de Internet un trabajo, su valor es muy relativo sin un respaldo confiable que garantice su procedencia. Surgió así la creación de reglas de científicidad a ser cumplidas por las publicaciones que quisieran acceder a determinados bancos de datos, con requisitos tales como dar a conocer la preparación profesional de los miembros de su comité editor, la institución que los respalda, unida a la condición de mantener una determinada continuidad y regularidad en su aparición, etcétera.

Por el contrario, no figurar en esos bancos de datos perjudica la difusión de una publicación y también a los autores, porque los textos presentados para cumplir con la currícula de un doctorado o maestría requieren que se hagan constar las bases de datos que fueron consultadas, como por ejemplo LILACS, PSICODOC, o el CATALOGO LATINDEX, por mencionar sólo algunos de los existentes en el momento de escribir este libro.

Al mismo tiempo, y como resultado de esta tarea, surgieron nuevas palabras para designar al procedimiento y también a los evaluadores, como *peer review* y referato, por ejemplo. Justamente, uno de los requisitos de las bases de datos es que la evaluación sea hecha por pares (*peer review*, literalmente “revisión por pares”) como garantía de seriedad y objetividad. Se los llama también “referatos” (palabra derivada del inglés, *referee*, árbitro), de donde se deriva el llamado “sistema de arbitraje”. Los referatos pueden ser “internos”, si forman parte del comité editor o bien “externos” cuando el comité editor los designa con ese fin y no integran el comité.

Además, y con el objeto de evitar juicios de valor relacionados no ya con el texto, sino con cuestiones de simpatía, antipatía o prejuicios hacia el autor, es de rigor que se utilice el sistema de “doble anonimato” o “doble ciego”,<sup>79</sup> lo cual significa que el lector no accede al nombre del autor sino a su seudónimo, y el autor no conoce la identidad de los lectores de su trabajo.

---

79. Término tomado de la medicina que proviene de la investigación médico-farmacológica. El sujeto de una investigación no sabe si recibe una droga activa o un placebo y el que se la administra tampoco.

La decisión final y la devolución del resultado están a cargo del editor, que es el único que conoce el nombre de los autores y quien se hace responsable de la decisión final con respecto a los trabajos evaluados. Para fundamentar tal decisión utiliza, insisto, sin mencionar a quiénes pertenecen, fragmentos de los comentarios de los evaluadores del texto en cuestión.

El sistema de evaluación por pares tiene sus defectos, empezando por el anonimato, siempre relativo, porque ciertos temas, debido a su especificidad, pueden llegar a denunciar a sus autores, o porque los textos tienen un estilo que se vuelve reconocible, o el dato puede extraerse de la bibliografía, por más que se exige que los textos consultados que pertenezcan al autor no se mencionen con su nombre. Por lo general se considera que, por el momento, tal como se suele decir del sistema democrático, no se ha inventado un sistema mejor.

Como les dije, me pareció interesante detenerme en estas cuestiones que tienen que ver con los sistemas de evaluación que, por ser relativamente recientes, no resultan mayormente conocidos.<sup>80</sup>

## **Escribir para divulgar**

Antes de comenzar el próximo capítulo, dediquemos unos párrafos a este tipo particular de escritos a los que, si bien vamos a aplicar buena parte de lo que dijimos hasta aquí, les reconocemos matices diferentes por estar destinados a un lector que es diferente no sólo porque, en menor o mayor medida, es lego en la materia.

Si antes mencionamos al lector olvidadizo, ahora nos corresponde hablar del lector apresurado; el tiempo de que dispone quizá no exceda el del viaje hacia su trabajo o el de tomar un café mientras hojea un diario o una revista encontrados en el bar. Sólo unos pocos se detendrán en los detalles, y poquísimos guardarán el artículo para un momento en que puedan leerlo con más tranquilidad. Otro tanto es de suponer que sucede con los que “hojean” esas mismas publicaciones en su versión electrónica. Claro que, como toda generalización, tendrá sus excepciones, pero si así fuere, esos otros lectores no dejarán de leer el artículo si está planteado en los términos que voy a proponerles.

En primer lugar, busquemos concitar su atención con un título atractivo pero al mismo tiempo honesto, es decir que cumpla lo que promete.

---

80. Si desean conocer más detalles acerca del tema de la evaluación de trabajos, les sugiero consultar la mesa redonda en la que me basé para escribir este apartado: Comité Editor de la *Revista de Psicoanálisis*, “Escritura y evaluación de trabajos psicoanalíticos”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, Tomo 58, N° 1.

Otro tanto rige para el “copete”, breve texto que sitúa el tema al estilo de un subtítulo, aunque de mayor extensión. Si con esto logramos interesarlo, que siga o no leyendo es una pulseada que se define en las cuatro primeras líneas. Entonces, nada de rodeos, porque a este lector (recordemos que tiene poco tiempo y que es lego en la materia) le interesa ir al meollo de la cuestión.

Por eso es preferible que la estructura sea la tradicional, con un planteo, un nudo y un desenlace, sin demasiados prolegómenos. Aquello que tengamos para decir digámoslo directa y brevemente, porque si excedemos del espacio que nos otorgaron, lo más probable es que recorren nuestra nota antes de publicarlo (por lo general eliminando las líneas del final).

Desde el punto de vista de la redacción, el ordenamiento de las frases en sujeto-verbo-predicado, que responde mejor al orden lógico y directo, es más indicado que otras formas más intrincadas. No conviene utilizar frases largas y complejas, porque requieren mayor concentración por parte de un lector poco propenso a volver atrás para verificar lo que no comprendió en una primera lectura. En otras palabras, es preferible la claridad antes que el lucimiento.

Las alusiones o sobreentendidos tampoco son bienvenidos, y menos aun las frases hechas de nuestra jerga, al estilo de “hay que tolerar las pequeñas diferencias” que, si entre nosotros tienen un significado determinado, no sabemos qué asociaciones de sentido podrán llegar a promover en el lector.

Si bien podemos empezar a esbozar la idea que queremos transmitir asociando libremente sobre ella, luego, al trabajar sobre el escrito y corregirlo, tengámosla en cuenta para ver si no la perdemos de vista en medio de otras consideraciones.

También es importante que, una vez planteadas las ideas y esbozadas las conclusiones, cuando hagamos la lectura global o de contexto (p. 60) pongamos el foco en la “unidad de efecto” que Edgar Allan Poe proponía aplicar a la escritura de un cuento, en virtud de la cual los elementos del texto tienen que organizarse de acuerdo con un plan determinado. El objetivo es dejarle al lector algo que le importe, que le sea útil (Poe dice “una marca”, pero no aspiremos a tanto en un breve texto de divulgación). Si al corregir el borrador encontramos elementos que no hacen al fin propuesto o la idea principal que nos guía al escribirlo, es conveniente eliminarlos.

A estos escritos les podríamos aplicar con justicia lo que Sócrates le dice a Fedro: “Todo discurso debe estar compuesto como un organismo

vivo, de forma de no estar acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo se combinen las partes con el todo”.<sup>81</sup>

Por más que el texto esté destinado a la sección de un diario dedicada al “mundo *psi*”, no acuerdo con trasladar sin más ni más capítulos o fragmentos de libros que no fueron escritos especialmente para la ocasión.

A veces se publican controversias teóricas más adecuadas para una revista científica que para un medio de difusión masivo, y se sitúa al lector en mitad de una disputa cuyas raíces desconoce. Lo penoso es que en esas ocasiones perdemos la oportunidad de utilizar el espacio para hacer accesibles los conocimientos psicoanalíticos.

Hay otra forma de divulgación, que tiene que ver con el hecho de ser requeridos por un periodista que busca informarse y apoyar una nota con palabras más autorizadas en el tema que las suyas. Casi siempre (por no decir siempre) están apremiados por la hora de entrega, y no nos piden un texto sino que nos hacen preguntas por teléfono o vía *mail*. Si damos respuestas claras y concisas, es más factible que las transcriban sin caer en tergiversaciones, al menos no las derivadas de habernos entendido mal.

Quizá podamos colaborar mejor si tenemos en cuenta que, para realizar una nota o una entrevista, se aplican por lo general las seis preguntas básicas del sistema 6WH del periodismo inglés, formuladas a partir de los pronombres interrogativos que contienen tales letras: *What? Who? Where? How? When? Why?* Tengamos entonces *in mente* de antemano las respuestas a qué, quién, dónde, cómo, cuándo y por qué, en relación con el tema de que se trate.

Tanto si escribimos un artículo como si nos piden alguna opinión sobre un tema en particular, tendemos a preocuparnos por el juicio de los colegas y a utilizar términos técnicos, perdiendo de vista que no es a ellos a quienes nos dirigimos. Si bien tales términos pueden ser conocidos en un medio como el nuestro, donde el psicoanálisis es moneda corriente, no confiemos en que lo sean de manera precisa, por lo cual es mejor sustituirlos por formas más llanas de comunicarlos.

Así al menos pensaba Winnicott, quien, además de una serie de emisiones radiales en la BBC de Londres, solía enviar cartas a los directores de los diarios sobre los temas que juzgaba de su incumbencia profesional o ciudadana. Para comprobarlo, basta con echar una mirada al libro donde se reunió parte de ellas y podremos aprender de su habilidad para llegar honesta y cálidamente a los diversos destinatarios.<sup>82</sup>

81. Platón, *Fedro o de la belleza*, Barcelona, Del Nuevo Extremo, 2008, 264c, p. 74.

82. Robert Rodman (comp.), *El gesto espontáneo-Cartas escogidas de D. W. Winnicott*, Buenos Aires, Paidós, 1990.

Otro tanto podemos decir de Françoise Dolto y su programa de radio, en el que contestaba preguntas de los padres y que, con el tiempo, le valió ser amada como un miembro más de las familias francesas. “Sabía expresar el saber que le había aportado el psicoanálisis con palabras muy simples, porque amaba compartir lo que había comprendido”<sup>83</sup>

Freud, por su parte, tenía una particular capacidad para transmitir los conocimientos psicoanalíticos a círculos más amplios y accedía de buen grado cuando se lo solicitaba. Creó un estilo próximo a la palabra hablada destinado a ese fin, que podemos apreciar sobre todo en las Conferencias de 1916 y 1917.

Entre nosotros, en aquellas épocas en que el psicoanálisis recién desembarcaba en estas orillas, tuvieron lugar las legendarias clases en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Universidad de Buenos Aires, a la que concurrían no sólo estudiantes sino también un público numeroso y heterogéneo.

Más adelante, Arnaldo Rascovsky y Mauricio Abadi, que poseían una envidiable facilidad de palabra, solían aparecer habitualmente en distintos medios de difusión, y también Eva Giberti, que junto con el original pediatra y apasionado defensor de la infancia Florencio Escardó, comenzaban por entonces la “Escuela para Padres”, que tanto hizo por el conocimiento de los niños. Eva Giberti continuó haciéndolo hasta hoy, con temas de fuerte compromiso con los Derechos Humanos, entre ellos el maltrato a la mujer.

Más allá de aquellas épocas pioneras, muchos otros colegas, que sería largo enumerar, se dedicaron y se dedican tanto a escribir como a divulgar el psicoanálisis, que pasó a constituirse, desde sus comienzos, en parte importante de la cultura.

Es cierto que nada de lo relacionado con la divulgación de nuestros conocimientos nos resulta fácil, pero creo que vale la pena vencer aprensiones y aprovechar los espacios que se nos presentan, más allá de que exponernos a hablar por radio, aparecer por televisión o firmar con nuestro nombre un artículo, nos signifique una doble preocupación, frente al juicio de nuestros colegas y a la opinión de un público masivo.

Quizá por esos motivos haya quien zanje la cuestión amparándose en un escrito ya publicado. Dado que también lo lee el público en general, corren el riesgo de ser malinterpretados y contribuir, sin proponérselo, a aumentar las resistencias que despierta el psicoanálisis.

---

83. Según palabras de su hija Catherine, en el prólogo del libro de Françoise Dolto *Infancias*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

## II. ESCRIBIR SOBRE LA CLÍNICA

“... publicar mis historiales clínicos sigue siendo para mí una tarea de difícil solución. Las dificultades son en parte de orden técnico, y en parte se deben a la naturaleza de las circunstancias”.

S. FREUD<sup>1</sup>

Transcribir un diálogo tan particular como el que tiene lugar entre un paciente y un analista no es una tarea sencilla. Surgen momentos de desaliento, de falta de ideas, de inhibición, en suma, de “resistencias a escribir” ante el esfuerzo de traducir palabras dichas a palabras escritas, sabiendo de antemano que mucho se ha de perder en el camino; de seleccionar un cúmulo de datos pertenecientes a la teoría, la técnica y la historia de un análisis y armonizarlos en un escrito. Pero ante todo, escribir sobre la clínica significa mostrarse en la intimidad del consultorio.

Al parecer, la clínica de la “profesión imposible” es también imposible de llevar a la letra escrita. Sin embargo, bien vale la pena sortear las dificultades y hacer el intento.

### RESISTENCIAS ESPECÍFICAS<sup>2</sup>

Si admitimos que escribir sobre la clínica significa exponer nuestra práctica cotidiana, este único enunciado bastaría para que, además de las resistencias a escribir de las que hemos hablado al comienzo de este libro, se susciten otras específicas.

- 
1. Sigmund Freud (1905e), “Fragmento de análisis de un caso de histeria”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. VII, 1976, p. 7.
  2. Gloria Gitaroff, “Dificultades para escribir sobre la clínica (desde Freud hasta nuestros días)”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, LXIV, 3, 2007.

Veamos entonces cómo este género de escritura psicoanalítica nos obliga a realizar una serie de transformaciones y de cambios de lugar en relación con lo acontecido en una sesión.

Ante todo, transformamos un hecho que fue oral, privado y dual en un escrito que se hará público y que queda sólo a nuestro cargo transmitir. Para poder hacerlo, cambiamos el objeto de la pulsión, ya que el deseo de curar, aunque no desaparece, se eclipsa ante el impulso epistemofílico, con el fin de conocer las vicisitudes y fundamentos teóricos de una sesión o de un tratamiento en el que hemos participado. En tanto estamos alejados del momento en que la experiencia tuvo lugar, nuestra mirada se vuelve necesariamente retrospectiva.

Al convertirnos en cronistas de nuestra práctica pasamos, de ser analistas en una sesión, a ser observados por un tercero, el lector, un nuevo personaje e interlocutor de nuestro quehacer, para quien convertimos en explícito y observable lo que en la sesión fue implícito, apelando a una tarea de deconstrucción y luego de reconstrucción de lo acontecido.<sup>3</sup>

Quizá fue la dificultad de estos complicados pasajes lo que movió a Freud a escribirle a Jung, a propósito del historial del Hombre de las ratas: “¡Qué chapuceras son nuestras reproducciones y cómo lamentablemente desmenuzamos estas grandes obras de arte de la naturaleza psíquica!”<sup>4</sup>

Los motivos de preocupación abundan. Podemos sentirnos expuestos no sólo como analistas sino también como personas, sobre todo cuando escribimos acerca de lo sucedido en nuestra mente, e imaginamos que pueda tomarse como una “confesión” y no como un aporte necesario para la comprensión del diálogo analítico.

Como los lectores son colegas adiestrados para pesquisar el inconsciente, podríamos sentirnos vulnerables frente a sus supuestas críticas y con el temor de que, además de hacer hipótesis sobre el paciente, juzgaran nuestra idoneidad y peor aun, nuestros conflictos, olvidándonos de lo “silvestres” que puedan resultar tales interpretaciones.<sup>5</sup> Por ese motivo, es importante cuidar en qué lugar nos situamos en relación con nuestros interlocutores y sobre todo procurar no sentarnos en el banquillo de los acusados, sino apelar en cambio a sólidos objetos internos que nos permitan ver que no estamos ante jueces sino ante pares.

Es posible que no nos sintamos libres para ejercer nuestra autonomía

3. Lynn W. Reiser, “The write stuff”, en *Journal of the American Psychoanalytic Society*, N° 2, 2000, p. 352.

4. Sigmund Freud-Carl Gustav Jung, *Correspondencia*, carta del 30 de junio de 1909, Frankfurt, Fischer Verlag, 1974, p. 288.

5. Sigmund Freud (1910k), “Sobre el psicoanálisis silvestre”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. II, 1976, p. 217.

y libertad creativas debido a lealtades transferenciales con autores, analistas o teorías; o que se haga presente el conflicto entre nuestra necesidad de filiación y el desasimiento edípico de los maestros, cuyo reconocimiento en algún punto seguimos necesitando. En la fantasía, podríamos sentir que estamos frente a “... una audiencia imaginaria que es la contrapartida del objeto parental interno al que se tenía la esperanza de impresionar y convencer”.<sup>6</sup>

Otras angustias derivarán del deseo de ser reconocidos por nuestros pares y del sentimiento de temor frente a la rivalidad fraterna que podríamos suscitar al mostrar nuestras realizaciones.<sup>7</sup> Para buscar su aprobación, podríamos sentirnos tentados a mostrar lo que se supone que deberíamos haber dicho o hecho, en lugar de lo que realmente sucedió. De ese modo podríamos mitigar la angustia, pero al precio de sentirnos culpables por nuestra deslealtad. Winnicott, al comentar “la dificultad de los analistas para registrar lo que ellos mismos dijeron” aclara que siempre se esforzó por escribir lo que dijo en una sesión más allá de que le gustase o de que se “sintiera avergonzado de ello”.<sup>8</sup>

Puede suceder que dudemos de la forma como seleccionamos los datos del material, con la preocupación de que, si llegara a ser inadecuada, indujéramos al lector a malinterpretar lo sucedido.<sup>9</sup> Quizá lleguemos incluso a juzgar insuficientes nuestros conocimientos teóricos.

Tal vez les parezca abrumadora la suma de dificultades conscientes e inconscientes que condensé en estas pocas líneas, pero creo que, de este modo, nos colocamos en una mejor posición para descubrirlas si se presentan y para encontrar la forma de librarnos de ellas apelando a alguno de los recursos de los que hablamos en la página 15.

En cuanto a la preocupación que puedan tener acerca de la posesión de suficientes recursos estilísticos para escribir sobre la clínica, les adelanto que de ellos nos ocuparemos a continuación.

---

6. Ronald Britton, “La angustia de publicación: conflicto entre la comunicación y la afiliación”, en *Libro Anual de Psicoanálisis*, N° X, 1994, p. 220.

7. Luis Kancyper, *El complejo fraterno*, Buenos Aires, Lumen, 2004.

8. Donald W. Winnicott, *Sostén e interpretación. Fragmento de un análisis*, Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 17.

9. Jill Savege Scharff, “On writing from clinical experience”, en *Journal of the American Psychoanalytic Society*, 48, N° 2, 2000, p. 421.

## DOS MANERAS DE TRANSMITIR LA CLÍNICA

### Las viñetas

Todos las conocemos, en tanto son recortes breves de una sesión utilizados para ilustrar un escrito teórico. Escribo la palabra “ilustrar” (verbo de uso corriente para anunciar que se presentará una viñeta clínica) y recuerdo que alude al origen de la palabra, allá por el siglo XIII, cuando comenzó la moda francesa de ilustrar la vajilla de loza y porcelana con dibujos de hojas y ramas y, como por lo general se reproducían plantas de vid, se las llamó por su diminutivo, *vignette*.

Sin embargo, nos interesa otra acepción más cercana a nuestros fines, la que proviene del campo de la literatura y se define como la descripción de un instante o breve momento sin continuidad ni pasado, con la que se trata de captar emociones, colores y sonidos.

La viñeta clínica es, en sí, el recorte de un instante de un análisis, pero se la suele complementar con elementos de la historia del paciente y del tratamiento. A mi modo de ver, es importante hacerlo aunque sea en forma somera, porque contribuye a la comprensión del material elegido. Por el contrario, le resta utilidad si la limitamos a intercalar en el trabajo fragmentos ínfimos y descontextuados, que difícilmente puedan tener un significado psicoanalítico para el lector.

A diferencia del historial, más afín con la novela, la viñeta clínica se encuentra emparentada estilísticamente con el cuento por centrarse, como hemos dicho, en una situación antes que en personajes.

Aunque las viñetas parecen sencillas, para redactarlas necesitamos apelar a una variedad de recursos de estilo, ya que reproducimos diálogos, damos datos sobre el contexto y las acompañamos con tramos teóricos. Pero cuidado, porque las viñetas clínicas constituyen un modo de ejemplificación o de pintura más vívida de lo que buscamos argumentar, pero no aportan por sí mismas ningún grado de validación, tarea que incumbe a la metapsicología. Me parece necesario remarcarlo porque a menudo se las utiliza con ese fin.

### Cuatro tipos de viñetas según su valor heurístico

De acuerdo con el criterio con que se recorte y exprese el material, podemos distinguir cuatro tipos de viñetas:

- a) *Las que no mencionan las palabras del paciente ni las del analista.*  
Se limitan a describir situaciones, con el fin de ejemplificar una afirmación teórica, y su valor como transmisión de la clínica es relativo. En la obra de Freud son frecuentes las viñetas de este tenor, como las que escribe en apoyo y esclarecimiento de su teoría de los actos fallidos. En una de ellas, por ejemplo, relata lo que le sucedió a un joven que no encontraba un libro que le había regalado su mujer, de la que se sentía distanciado. Un día, aunque la situación con su mujer no había variado, al sentirse agradecido por la devoción con que ella le había prodigado cuidados a su suegra durante una enfermedad, e inmerso en ese sentimiento, abrió un cajón de su escritorio y, sin intención alguna de buscarlo, encontró el libro. Freud ejemplifica de este modo un caso de extravío de objetos como consecuencia de un propósito inconsciente.<sup>10</sup>
- b) *Viñetas que citan sólo las palabras del paciente o sólo las del analista.*  
Su valor es más relativo todavía, ya que no permiten apreciar el efecto producido en el otro participante de la díada, ni el modelo de interacción entre ambos.
- c) *Viñetas que transcriben el diálogo analítico.*  
Son las que mejor transmiten una situación clínica porque, a diferencia de la anterior, nos facilitan la tarea de crear hipótesis y sacar nuestras propias conclusiones, al contar con las palabras del paciente y las del analista.
- d) *Viñetas que transforman el diálogo en relato.*  
Su valor es, en alguna medida, menor que el de las anteriores, ya que, al utilizar una forma indirecta, no contamos con las palabras de la sesión más que en forma de algunas citas textuales.

A modo de ejemplo, en la página 114 encontrarán una misma situación clínica transmitida bajo las formas c) y d), es decir, como diálogo y como relato.

## Los historiales

Con toda la cautela que requieren los intentos de definición, siempre aproximativos, digamos que un historial es un relato pormenorizado so-

---

10. Sigmund Freud (1901b), "Psicopatología de la vida cotidiana", O. C., Buenos Aires, AE, T. VI, 1976, pp. 139/40).

bre la totalidad (o al menos un período largo del proceso analítico con un paciente), cuya finalidad es dar a conocer lo que el analista ha comprendido de ese proceso. Esto implica reproducir una secuencia de sesiones y mencionar las hipótesis clínicas y teóricas puestas en juego.<sup>11</sup>

Las complejidades que comentamos en relación con las viñetas se multiplican al escribir un historial al punto de que, de los escritos psicoanalíticos, es el más difícil tanto de leer como de escribir.

Es difícil de leer porque nos sitúa en la incómoda posición de terceros excluidos de la situación analítica. Desde ese lugar nos formulamos preguntas y tejemos hipótesis sobre lo dicho y lo interpretado, así como sobre la técnica y las teorías explícitas e implícitas del analista. Cotejamos la psicopatología del paciente propuesta por el autor con la que nosotros deducimos; buscamos comprender el material mientras imaginamos qué faltaría incluir con ese fin y que el autor no ha mencionado. Nos vemos inmersos además en una doble contratransferencia en relación con el analista y el paciente y, para mitigar nuestro lugar de espectadores, muchas veces oficiamos de jueces del analista desde lo que nosotros habríamos hecho en su lugar.

Un historial es difícil de escribir porque, como hemos dicho, implica copiar y seleccionar un cúmulo de datos de “aquí y ahora” y de “allá y entonces”, surgidos de la conciencia y del inconsciente, pertenecientes a la teoría, a la técnica y a lo acontecido en las sesiones.

Los problemas de estilo también se multiplican, en primer lugar porque nuestro quehacer cotidiano pasa sobre todo por lo oral, y nos vemos en la situación de tener que llevar al escrito un calidoscopio de contenidos conscientes e inconscientes, de diálogos, descripciones, relatos, discusiones teóricas y aclaraciones al margen, recursos todos al servicio de hacer entendible el material, cada uno de los cuales requiere soluciones estilísticas diversas.<sup>12</sup>

Es un hecho conocido que, mientras la incorporación de viñetas clínicas en trabajos teóricos o teórico-clínicos es bastante frecuente, la publicación de historiales es significativamente menor. Si bien los motivos pueden ser diversos, muchos tienen que ver con la presencia de resistencias a escribir y con el mayor grado de exposición que un historial comporta para el analista. El propio Freud escribió una cantidad limitada de historiales, todos al comienzo de su obra, de modo que sólo conocemos su clí-

---

11. Sophie Mijolla-Mellor, “Rendre compte d’une analyse”, en *Psychologie à l’Université*, Université Paris VII, 10, N° 40, 1985.

12. Gloria Gitaroff, “Los cinco historiales mayores de Freud: saga psicoanalítica y conjunto de enseñanzas”, en *Revista de Psicoanálisis de Guadalajara*, N° 3, 2008.

nica posterior a través de los testimonios de sus pacientes, como Smiley Blanton o Hilda Doolittle, por ejemplo.<sup>13/14</sup>

## El pasaje de las historias clínicas psiquiátricas a los historiales

Así como estudiando los borradores de buenos escritores se puede aprender a mejorar los propios, una forma de aprender a escribir sobre la clínica en general y sobre un historial en particular es revisar los recursos que encontró Freud y las innovaciones que introdujo en relación con las historias clínicas de pacientes histéricas de otros médicos de la época, lo cual nos permite además comprender desde un ángulo distinto el contenido de sus historiales.<sup>15</sup>

Freud se preocupó desde los inicios por el problema de cómo verter su clínica, y se encargó de comentar en sus historiales las dificultades con que se encontró al escribirlos, las soluciones que adoptó y su desaliento cuando no quedaba conforme con el resultado, que traeremos a colación en el momento oportuno.

Las historias clínicas psiquiátricas que habían nacido con Pinel acopiaban datos basándose en la teoría de la evolución y tenían un perfil fenoménico y clasificatorio, por lo cual no eran aptas para reflejar la manera innovadora con que Freud escuchaba a los pacientes y con que ellos le respondían, ni de pesquisar los contenidos inconscientes en juego.<sup>16</sup>

Charcot (con quien Freud había estudiado),<sup>17</sup> a pesar de haber sido el introductor de la sugestión y la hipnosis como método, seguía con la tradición de buscar cuadros psicopatológicos precisos de acuerdo con las diferentes alteraciones orgánicas, con el fin de armar el cuadro histérico típico, con sus signos y síntomas característicos.

Emil Kraepelin, otro de sus contemporáneos, si bien le daba un tono colorido a sus descripciones y se refería a una paciente en términos tales como "... una joven de treinta años, cuidadosamente vestida de negro [...] esbelta y pálida [...] llevaba los ojos bajos", parecía interesarse más por im-

---

13. Smiley Blanton, *Diario de mi análisis con Freud*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.

14. Hilda Doolittle, *Tributo a Freud*, Buenos Aires, Schapire, 1979.

15. Gloria Gitaroff, "¿Por qué ocuparnos de Freud, el escritor?" en *Trópicos, Revista de Psicoanálisis*, Sociedad Psicoanalítica de Caracas, VI, 1, 1998.

16. Lía Ricón, "Como agua entre las manos" (La historia clínica, el historial, el relato). *But they are not me myself*, en *Historia. Historiales*, Buenos Aires, Kargieman, 1994.

17. Freud había traducido al alemán, a pedido de Charcot, dos de sus obras.

presionar a los jóvenes médicos que lo escuchaban que por compenetrarse con lo que le acontecía a la paciente.<sup>18</sup>

Freud introdujo grandes diferencias. No se refirió sólo a “una joven de treinta años”, sino que le adjudicó un nombre, si bien supuesto; no mantuvo el relato en una manera unidireccional y supuestamente objetiva médico-paciente sino que, incluso en los inicios, cuando todavía no había conceptualizado la contratransferencia, se incluyó a sí mismo como parte de ese relato. Veamos el comienzo del historial de la “Señora Emmy Von N.”, en el que dice: “... comencé a prestar atención médica a una dama de unos cuarenta años, cuyo padecimiento y cuya personalidad despertaron tanto mi interés, que le consagré buena parte de mi tiempo e hice de su restablecimiento mi misión”.<sup>19</sup>

No se dedicó a escribir crónicas de una enfermedad, como la psiquiatría de entonces, sino a descubrir para cada paciente una historia singular, la de un ser que sufre. Sus historiales fueron distintos porque, por un lado, tenían el sello de un escritor nutrido de abundantes lecturas y, por otro, respondían al salto epistemológico que significó pasar de una disciplina descriptiva al psicoanálisis, una ciencia conjetural.<sup>20</sup> El escrito psicoanalítico resultante “... es único, porque su objeto, el inconsciente, es distinto y se manifiesta siempre a través de transformaciones”.<sup>21</sup>

Los pacientes, alentados por Freud para que hablaran de todo lo que se les ocurriera, comenzaron a contarle aspectos de la vida cotidiana, sueños y recuerdos. Por lo tanto, tuvo que incluir esos relatos en otros que los contuvieran; traducir las señales de lo inconsciente que descubría en ellos, organizar sus propias intervenciones y teorizar acerca de cómo se abría paso entre los distintos niveles de relatos. Todo esto es lo que nos corresponde hacer también a nosotros cuando escribimos sobre la clínica.

Fue por esa época que Freud descubrió la importancia crucial de la biografía sobre la biología y años después comprendió que se trataba más bien de una biografía hecha mito. Así nació “la novela familiar del neurótico”, central para la teoría psicoanalítica y también para develar en la tarea clínica.<sup>22</sup>

---

18. Carlos Repetto, “Complicadas historias de amor. (El historial histérico)”, en *Historia. Historiales*, Buenos Aires, Kargieman, 1994.

19. Sigmund Freud (1893-1895), “Señora Emmy Von N. (40 años, de Livonia)”, en “Estudios sobre la histeria”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. II, 1976, p. 71.

20. Lía Ricón, *Op. cit.*

21. André Green, “*Transcription d'origine inconnue*”, en *Nouvelle Revue Française*, 16, 1977.

22. Sigmund Freud (1909c), “La novela familiar de los neuróticos”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. IX, 1976, p. 213.

## La “novela freudiana”

Desde el punto de vista estilístico, el historial puede ser considerado como una “novela psicoanalítica” o, mejor aun, una “novela freudiana”, habida cuenta de que Freud creó un género literario para su clínica otorgándole los ingredientes de la novela, esto es, personajes, una estructura y un universo temporal.<sup>23</sup>

La forma novelada, que busca sostener el interés del lector sobre la trama y los personajes y que, libre en su forma y contenido, se sirve con soltura de todos los demás géneros, es la que más se aproxima a lo que sucede en una sesión, en especial cuando el paciente se aparta de los relatos catárticos o las racionalizaciones para transmitir un contenido en apariencia deshilvanado, aunque secretamente coherente.

Es también la forma que mejor se conjuga con el objeto del psicoanálisis, ya que, como Piglia recoge de Puig, “... el inconsciente tiene la estructura de un folletín”.<sup>24</sup> Qué otra cosa sino folletines son las “novelas psicológicas”, muy del gusto de la Viena de entonces o bien sus sucesoras, las telenovelas, esos clásicos cotidianos que atrapan por los mitos universales que las sustentan.

Al igual que en los cuentos infantiles, en los folletines se espera con gran expectativa y como si no se supiera de antemano, lo que sin duda ocurrirá. En los historiales esto alcanza su climax en *Katharina*, cuando recién en 1924 Freud devela que la joven no había sido seducida por el tío, sino por el padre (más allá de que la demora tuviera como fundamento el cuidado de la confidencialidad).<sup>25, 26</sup>

Como a su vez los historiales tienen aspectos ensayísticos relacionados con la teoría, al buscar la forma de transmitirlos Freud se anticipó a la novela erudita (que iba a aparecer recién en 1980), con su mezcla de materiales literarios y reflexiones provenientes de materiales no literarios que se incluyen en la trama narrativa, como por ejemplo *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, aunque con una importante diferencia: su objetivo no es hacer literatura sino transmitir una experiencia psicoanalítica.

Espero que estos detalles acerca de cómo Freud creó un género nuevo para llevar su clínica al papel sea útil, como creo, para reflexionar sobre algunos de sus aspectos.

23. Gloria Gitaroff, “La novela en el universo freudiano”, en *Revista de Psicoanálisis Docta*, Asociación Psicoanalítica de Córdoba, Año 1, 2003.

24. Ricardo Piglia, *Formas breves*, Buenos Aires, Anagrama, 2005.

25. Sigmund Freud, “Katharina”, en “Estudios sobre la histeria”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. II, 1976, p. 141.

26. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 149.

## PARTICULARIDADES DE LA ESCRITURA SOBRE LA CLÍNICA

Por lo general, los trabajos que se escriben son teórico-clínicos, salvo que se presente un material clínico sin teorizar sobre él con el fin de discutirlo en un ateneo. Como hemos visto con los trabajos teóricos, aquí también puede darse paso a la asociación libre, a la lectura crítica de la bibliografía y al planteo de las hipótesis y conclusiones, tal como lo desarrolla en la primera parte de este libro.

Lo propio de los trabajos teórico-clínicos es la inclusión de sesiones, por lo cual se hará necesario comenzar por elegir el material que se va a utilizar. Podría suceder a la inversa, y que a partir de un trabajo teórico se adicione fragmentos clínicos, que de todos modos habrá que elegir.

### Cómo elegir el material

Si bien el término “material” es de uso corriente, conviene dar una definición. Tomaremos la clásica, dada por Willy Baranger,<sup>27</sup> como el conjunto de palabras, silencios y actitudes del paciente en la sesión. Podríamos agregarle un elemento más, mencionado por Laplanche y Pontalis: la elaboración que el paciente haga del mismo durante las sesiones.<sup>28</sup> El material es, en definitiva, la materia prima sobre la cual se edificarán las interpretaciones y construcciones.

Entre paréntesis, digamos una vez más que las definiciones de los conceptos teóricos utilizados en un escrito psicoanalítico son elementos indispensables, dado que hacen al sostén y exactitud de las ideas expresadas en ellos.

En cuanto al material, puede ser que lo elijamos por pertenecer a un paciente que nos despierta inquietudes técnicas o teóricas o que, por el contrario, nos permite vincular tales preocupaciones con ese material con el fin de investigarlas.

No todos los pacientes nos mueven a escribir, sino por lo general aquellos que nos ha costado comprender, que nos han planteado enigmas o que, al abandonar el tratamiento, nos han dejado un residuo incomprendido que deseamos elaborar.

27. Willy Baranger, “La noción de ‘material’ y el aspecto temporal prospectivo de la interpretación”, en *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, Asociación Psicoanalítica del Uruguay, IV, 2, 1961-62.

28. Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Labor, Barcelona, 1993.

Tengamos en cuenta que no sólo la escritura sobre la clínica, sino mucha obra creativa en cualquiera de sus expresiones ha sido escrita, al menos en parte, para suavizar el efecto de recuerdos penosos. A veces buscamos en la escritura un espacio para recuperar nuestra economía narcisista, vulnerada por las intensas proyecciones de las que pudimos haber sido objeto durante un tratamiento, sobre todo en los pacientes que podríamos denominar “difíciles”.<sup>29</sup> Puede suceder que la escritura constituya una forma de abreacción de contratransferencias traumáticas acumuladas, a la manera de una neurosis actual, durante un tratamiento. O bien, que busquemos en ella la manera de distanciarnos de la inmediatez pasional de lo vivido y “metaforizar nuestros goces más profundos”.<sup>30</sup> O tratemos de despejar interrogantes, profundizar en la metapsicología y renovar nuestro pensamiento clínico.

Esto en cuanto a la elección del material. En lo que se refiere al modo de presentarlo, digamos que no basta con transcribir sesiones despojadas de todo aditamento, en un intento de que la clínica “hable”. Creo que la clínica se vuelve tanto más ambigua cuanto menos digamos de ella. En todo caso, hablará a partir de los datos que aportemos, o del punto de vista teórico desde donde planteemos su elaboración.

Tampoco es suficiente describir una o más sesiones y “supervisarlas”, es decir, hacer juicios de valor sobre las intervenciones o formular variantes de estas. Para facilitarle al lector una reflexión *après coup* sobre lo sucedido en una sesión, siempre resultará más fructífero que presentemos secuencias de sesiones que pertenezcan a distintos momentos del tratamiento, en las que haya sucedido algo en relación con la transferencia o con el develamiento de las fantasías inconscientes, o que se advierta una modificación en el campo transferencial-contratransferencial. También son útiles aquellas sesiones que nos permiten revisar nuestras interpretaciones o su fundamentación, o deslindar la patología del paciente de otras patologías posibles.

Una opción interesante es que se trate de sesiones donde haya algún indicio de cambio psíquico o, a la inversa, momentos de *impasse*, de atascamiento en el campo analítico, como los que caracterizan los Baranger como señal de la presencia de un “baluarte”.<sup>31</sup>

Desde ya que es interesante reproducir sesiones en las que haya relatos

---

29. Sophie Mijolla-Mellor, “Rendre compte d’une analyse”, en *Psychologie à l’Université*, Université Paris VII, 10, N° 40, 1985, p. 558.

30. José Eduardo Milmaniene, “La escritura y la técnica psicoanalítica”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, XLIX, 1, 1992, p. 78.

31. Madeleine Baranger, Willy Baranger y Jorge Mom, “Proceso y no proceso en el trabajo analítico”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, XXXIX, 4, 1982, p. 540.

de sueños, por la oportunidad que nos brindan de apelar a “... la vía regia hacia el conocimiento de lo inconsciente...”<sup>32</sup>

Los primeros sueños relatados en un tratamiento son muy significativos por estar generalmente ligados a la problemática que impulsa a iniciarlo. Si el paciente relata algún sueño repetitivo y luego continúa soñándolo durante el análisis sin modificaciones, está denunciando que cierto conflicto psíquico permanece inmodificado. Si varía, nos permite orientarnos acerca del desarrollo del proceso y de la transferencia.

Recuerdo a una paciente que al iniciar el tratamiento me relató un sueño en el que se veía sola, sentada en un banco alto en penumbras, en una habitación sin ventanas. Parecía representar con elocuencia y casi sin deformaciones su situación de soledad y aislamiento. Volvió a soñarlo varias veces en el transcurso del análisis pero con algunas variantes; la habitación, por ejemplo, era más grande aunque seguía oscura. Después, apareció una ventana muy alta por lo cual era imposible ver hacia fuera y, con el tiempo, dejó de estar sola en el sueño y también en su vida a medida que sus deseos inconscientes, antes reprimidos, salieron a la luz.<sup>33</sup>

## La transcripción de las sesiones: de lo oral a lo escrito

Escribir diálogos que parezcan reales le puede quitar el sueño a un escritor que se precie de tal. En cuanto a nosotros, testigos de lo sucedido en una sesión, necesitamos rescatar la realidad de lo sucedido haciendo una traducción de lo oral a lo escrito, tarea difícil y siempre imperfecta, por la disparidad entre ambos lenguajes.

Se habla con desprolijidad y de un modo elemental, natural y propio; se construyen las frases según el ritmo del pensamiento y las ideas se deslizan de unas a otras. Se dejan frases por la mitad, se omiten verbos, se corrige o completa lo dicho a medias, se alude a conocimientos compartidos, se hacen pausas y murmullos que se aclaran con la presencia de los hablantes.

Sería insoportable y también muy aburrido si al hablar no omitiéramos el mínimo detalle, o que nos detuviéramos a pensar en hacerlo correctamente, sin contar el tiempo infinito que nos llevaría decir aun la frase más elemental.

El lenguaje oral requiere, al ser trasladado a un escrito, el agregado de una serie de convenciones con el fin de adoptar claridad, ritmos y entona-

32. Sigmund Freud (1900a), “La interpretación de los sueños”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. V, 1976, p. 597.

33. Gloria Gitaroff, *Los sueños*, Buenos Aires, Longseller, 2003, p. 68.

ciones. Por ese motivo, desgrabar una sesión y reproducirla en forma literal (sin terciar en la discusión de si el grabador es o no un tercero en la sesión y produce interferencias) no da como resultado una transcripción fiel.

Asimismo, si alguien lee en público un escrito, por excelente que sea, no nos hace sentir tan a gusto como cuando expresa las ideas sin leerlas, con sus vehemencias, dudas y convicciones, por más que se cuele de tanto en tanto alguna imprecisión gramatical.

Volvamos al problema de la transcripción de sesiones. Una reproducción textual de las palabras empleadas es además ilusoria, porque ni aun la grabación más perfecta podrá devolverle a lo acontecido las resonancias emocionales ni la cualidad de los silencios. Por otra parte, la tarea de desgrabación aporta lo suyo, ya sean nuestros lapsus o los que se le deslicen a la persona encargada de realizarla.

Más allá de los lapsus, si queremos ser fieles a lo que se dijo, a veces será necesario alterar el orden de las palabras o bien agregar comentarios que otorguen, por decir así, cierta tridimensionalidad a lo plano de la palabra dicha y transformada en escrita. Habrá que suplir gestos, pausas, así como el tono y las modulaciones de las voces. Lejos de traicionarlo, estaremos más cerca de lo que fue dicho.

Tratemos entonces de mencionar los gestos y movimientos que acompañan a las palabras, por sutiles que sean, porque a veces “dicen” algo más, hecho del que se sirve la serie de televisión *Lie to me* (Mentime). Su protagonista, un psicólogo y a la vez detective entrenado en observar lo gestual, se dedica a denunciar las contradicciones y mentiras que por esa vía descubre en lo dicho por los sospechosos.

Freud, además de desaconsejar que se tomara notas durante las sesiones, pensaba que “los protocolos exactos en un historial clínico analítico rinden menos de lo que se esperaría de ellos” y aducía que, al alinearse en la seudo exactitud de la psiquiatría, fatigan al lector y no consiguen sustituirle su presencia en el análisis; si el lector quisiera darle crédito al analista lo hará, incluso en lo que contenga un “poquito de elaboración”. Si en cambio no quiere, la supuesta exactitud no habrá de influirlo.<sup>34</sup>

Desde el punto de vista de la forma, es usual que un diálogo analítico se escriba a la manera de una obra de teatro, con indicaciones como las destinadas al actor acerca de cómo tiene que interpretarlas. Otro tanto le sucede al lector de una presentación clínica; también necesita que hagamos acotaciones en relación con el paciente, su modo de hablar o la cualidad de sus silencios, así como nuestras palabras y pensamientos.

---

34. Sigmund Freud (1912e), “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XII, 1976, p. 113.

## ¿Reproducir diálogos o relatar una sesión?

Al hablar de las viñetas clínicas mencionamos ya estas dos formas posibles de transmitir una sesión y corresponde ahora cumplir con el ejemplo entonces prometido, de transmitir un mismo ejemplo clínico de acuerdo con estas dos modalidades. Utilizaremos un fragmento del inicio de una sesión, acompañado de una breve introducción con el fin de situarla en el tiempo y el espacio. Si les resulta familiar, es porque antes utilizamos el comienzo con otros fines (p. 67).

### a) *Transcripción en forma de diálogo*

María llegó a la primera sesión de las dos de esa semana a horario, como es habitual. Sin mirarme, dejó su cartera y su abrigo sobre la silla y se extendió con aire cansado en el diván.

P.: No sé qué me pasa, estoy desganada, sin fuerzas. Ayer estaba contenta pero hoy mi ánimo cambió, sin ningún motivo (reparo en sus hombros agobiados, en lo descolorido de la voz y lo asocio con la actitud de alguien en duelo).

A.: ¿Sin motivo? (intento que asocie por sí misma).

P.: Desde ya, sin un motivo aparente. Pienso que tiene que haber un motivo, pero no lo encuentro. Me pregunto... ¿por qué justo hoy me tengo que sentir tan mal?

A.: (Reflexiono acerca de su modo de sustituir “sin motivo” por “sin motivo aparente” y advierto que no es fruto de un *insight* sino una explicación intelectual con la que suponía complacerme, pero me reservo una interpretación de la transferencia, prefiero tomar otro camino más cercano a lo que trae la paciente).

Quizá su ánimo esté relacionado con la fecha de hoy (lo digo por “justo hoy”, y porque se me ocurre que podría ser el aniversario de un duelo).

P.: (Sigue pensativa y en silencio varios minutos y luego habla con voz más animada) ¡Ah sí, pero claro! Hoy se cumple un año de mi separación...

A.: (Parece aliviada, decido decírselo). La noto aliviada, María. ¿Será porque, como vimos otras veces, le angustia no encontrar motivos para sus estados de ánimo?

(Al decirle esto pienso en la madre de la paciente, que no parecía tener la posibilidad de decodificar los estados de ánimo de su hija cuando era bebé. Intento ligar lo aparentemente inmotivado a una

causa, en una respuesta distinta de la de su madre, de modo que, con el tiempo, la paciente pueda decodificarlas por sí misma).

*b) Transcripción por medio de un relato*

Solemos emplear esta modalidad al escribir la historia del tratamiento, o al hacer mención de tramos clínicos de sesiones anteriores y, como hemos visto, al intercalar viñetas en un texto teórico.

Reparemos en el hecho de que, para transmitir el fragmento que acabamos de ver de esta otra forma, hubo que transformar el tiempo presente de la interpretación en pasado, y hacer otro tanto con los adverbios de tiempo y lugar, tal como veremos a continuación de este ejemplo.

María llegó a la primera de las dos sesiones semanales a horario, como es habitual, aunque con los hombros visiblemente agobiados. Dejó su cartera y su abrigo en la silla y al recostarse en el diván me dijo con voz descolorida que no sabía qué le pasaba; el día anterior había estado muy contenta, pero ese día, el de la sesión, su ánimo había cambiado “sin motivo”.

Asocié su agobio con algún posible duelo, pero me reservé la idea para darle la oportunidad de que fuera ella quien asociara por sí misma, por lo cual le pregunté si era sin motivo. La paciente se rectificó diciendo “sin motivo aparente” y agregó que tenía que haber un motivo, pero no lo encontraba. Tuve la impresión de que me lo decía más como una forma de comprensión intelectual que como fruto de un *insight* y porque suponía que de ese modo me iba a complacer, pero me reservé una interpretación de la transferencia y preferí seguir un camino más cercano a lo que traía la paciente.

A partir de su pregunta acerca que por qué “justo hoy”, supuse una relación entre el ánimo y alguna fecha, y se lo dije. Ella, después de un silencio pensativo, recordó que se cumplía un año de su separación. Se sintió aliviada y yo le señalé que la angustiaban sus estados de ánimo si los sentía inmotivados. Mi intención fue decodificarlos, y darle así una opción distinta de la de su madre, que al parecer no había podido hacerlo con ella cuando era bebé para que, con el tiempo, ella los pudiera decodificar por sí misma.

Quizás encuentren demasiado detallada esta versión, pero busco de este modo transmitir lo más claramente posible la transformación de la situación de diálogo a la de relato.

Sabemos que resulta imposible reproducir con exactitud lo acontecido en una sesión, tanto en la forma dialogada como mediante el relato, como es imposible que una fotografía, por más nítida que sea, pueda equipararse a la persona que posó para ella pero, a mi modo de ver, de las dos posibilidades de transcribir una sesión, la reproducción de las palabras del diálogo se aproxima más a la experiencia clínica vivida.

## Tiempos que se conjugan en la clínica

Para halagar nuestro narcisismo podríamos pensar que lo más importante en una proposición es el sujeto. No sólo no es así, sino que, por las características de nuestro idioma, el sujeto puede incluso no mencionarse e inferirse de la forma verbal.

El verbo es, en orden de importancia, el que lleva la delantera, ya que está habilitado para expresar por sí solo una idea completa, como lo hizo aquella nena cuando quiso que el hermanito saliera de su vista. (¡Vayate!, le dijo, dejando implícito al sujeto).

Por este motivo, al pulir una frase siempre conviene buscar dónde hemos situado al verbo, porque es el centro de la acción y rige a cuanto lo acompaña, que no tendrá otra opción que concordar con él.

Una de las dificultades para comprender el idioma alemán (no me refiero a los nativos, que cuentan con otros recursos, pero sí a los extranjeros) es que el verbo se sitúa al final de la frase, por lo cual es necesario retener en la memoria todo lo que se ha dicho antes y luego referir la acción a ese conjunto. Nos enteramos, recién entonces, de qué se está hablando. Aunque el español no presenta ese problema, más de una vez uno se encuentra con algún verbo que ha sido ubicado “a la alemana”, es decir, muy distanciado de aquello a lo cual se refiere.

Acorde con nuestras preocupaciones como seres en el tiempo, los idiomas en general y el español en particular, diferencian sutiles variaciones. Al hablar las reducimos a unas pocas, confiando en que nuestro interlocutor intuya las demás. Sin embargo, la ductilidad de un escrito tiene que ver con restituir las modulaciones verbales que al hablar hemos suplido con los gestos y la presencia.

Llamemos en nuestro auxilio a Freud para que nos recuerde cómo, bajo el reinado del deseo, se enlazan los diferentes tiempos en la vida anímica:

*“El trabajo anímico se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente, que fue capaz de despertar los grandes deseos de las personas; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior infantil las más*

*de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro y que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo. Vale decir, **pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo**".<sup>35</sup>*

Volviendo a los verbos, no es extraño que se entrecruzen en la clínica, ya que Freud, al introducir como método la asociación libre, desplegó al mismo tiempo una paradoja entre la desorganización del discurso inconsciente (de regresión al proceso primario) y el hablar organizado del proceso secundario.

Nos toca entonces procurar que ambos discursos se reflejen en nuestro escrito clínico, que se nutrirá de los intentos de asociación libre por parte del paciente, de episodios de la vida cotidiana matizados por recuerdos, ideas, ocurrencias y fragmentos de sueños, y de indicios de repeticiones de impulsos afectivos, en un proceso que se enlaza a momentos muy variados.

Los invito a detenernos en la diversidad de tiempos que se entrecruzan en la clínica:

El tiempo de la historia del paciente y del tratamiento,  
el tiempo del relato del paciente,  
el tiempo de la interpretación del analista,  
el tiempo de la construcción, cercana a la del relato,  
el tiempo impersonal de la teoría.

Si bien formulamos las interpretaciones en tiempo presente, a la vez navegamos por los demás tiempos al descubrir algo actual en el discurso del paciente, o algo pasado que permanece en cierta forma actual por obra de la repetición. Es parte de nuestra tarea enlazarlo al presente buscando unirlo al porvenir, como tan bien lo puntualizaron los Baranger en el mencionado artículo "Proceso y no proceso..." (p. 111), un artículo notable no solo por las ideas originales que plantea y su creativa fundamentación, sino porque está tan bien escrito que merecería que le echasen una ojeada.

Continuemos con el arduo tema del verbo y su territorio, la gramática. Es posible que optemos por el "presente histórico", es decir, la modalidad de utilizar el tiempo presente con función de pasado: "San Martín nace en Yapeyú en el mes de febrero de...". Suena un poco arcaico, pero sin embargo, y por algún motivo que se me escapa, lo encuentro a menudo en el relato de casos clínicos, lo cual trae aparejados los inconvenien-

---

35. Sigmund Freud (1908e), "El creador literario y el fantaseo", O. C., Buenos Aires, AE, T. IX, 1976, p. 130 (las negritas son mías).

tes de crear confusiones con el presente a secas y de que la insistencia en utilizarlo resulta difícil de sostener si el texto se prolonga, porque termina por resultar fatigosa.

Peor aun es el efecto de la alternancia reiterada del presente histórico y el presente, lo cual además de inadecuado es confuso, como en este inicio de una viñeta clínica:

*“Mario tiene 22 años, nació en la provincia y vino a Buenos Aires cuando empieza la facultad, hace cuatro años. Llega a sesión y me dice...”*

En cambio, el presente histórico se armoniza bien con las citas, porque si elegimos consignar “Freud dice” es porque alguna vez lo dijo y no cambió de idea, por lo cual cada vez que lo leemos lo sigue diciendo. No sucede lo mismo si mencionamos cuándo lo dijo: “Freud dijo en 1898...”, porque aludimos a un momento preciso que ya tuvo lugar, y es probable que haya dicho algo al respecto en otra oportunidad.

Por último, contamos con el presente que se convierte en habitualidad, como en esta frase: “va todos los martes a un café de Plaza San Martín”.

El presente (no el histórico, sino el presente-presente) es el tiempo en el que se formulan las interpretaciones, sobre todo las transferenciales: “Quizás usted piensa que yo no veo con buenos ojos su decisión”.

Las reflexiones contratransferenciales y teóricas surgidas durante la sesión se expresan en el escrito en tiempo pasado, dado que es obvio que la sesión ha tenido lugar en el pasado, así como las explicaciones que el relato del material concita al analista tanto durante la sesión como después, mientras la transcribe, como por ejemplo: “al decir esto lo ligué con la teorización de...”.

El lenguaje del paciente es por supuesto oral y oscila entre el tiempo pasado de lo ya sucedido: (“El otro día me fui de la sesión pensando en...”), el presente de la relación con el analista (“Yo creo que usted no me entiende, porque...”) y el futuro (“¿Llegará ese día en que me atreva a...?”).

El pasado es el tiempo tradicional para contar los cuentos: “Había una vez un rey y una reina que...”, y por lo tanto es el tiempo que suele utilizar el paciente para referirse a su propia historia. O que utilizamos nosotros para aludir a su historia, o para construirla: “Quizá cuando sus padres discutían usted, que era muy pequeño, se asustaba mucho...”. También es el tiempo de la apelación a otras sesiones: “En su sesión anterior usted me dijo...”.

Es importante aprovechar las variaciones que ofrece nuestro idioma para referirnos a hechos pasados, como el contundente pasado simple y las variadas formas que indican el pasado remoto, el pasado reciente, o el pasado del pasado, de uso habitual al interpretar algo que el paciente dijo

en pasado: ¿Recuerda cuando usted me dijo (pasado simple) que al escuchar mis palabras había sentido... (pluscuamperfecto)?”

Recuerden lo que dijimos acerca de que la mayoría de las terminaciones del pasado imperfecto es “aba”, por lo cual es preferible alternarlo con otras formas de pasados para evitar cacofonías (p. 78).

Los verbos no suelen venir solos, como en el caso de la nenita. Se acompañan con adverbios de tiempo tales como “hoy”, “ahora”, “en este momento”, que si se alejan hacia el pasado se convertirán en “ayer”, “entonces”, “en aquel momento” en un fluir que va del “aquí y ahora” al “allá y entonces”, o bien se fuga hacia el futuro de “allá y después”.

Tal como vimos en el ejemplo de la página 114, si se transforma en relato una sesión transcripta en forma de diálogo, es importante tener en cuenta los cambios de tiempos de verbo, y los adverbios de tiempo y lugar que los acompañan.

Si un paciente hubiera dicho: “**Hoy** y de una vez por todas, le digo al jefe que me **molesta** su actitud”, al relatarlo lo transformaríamos en: El paciente me dijo que **ese día** [el día de la sesión] y “de una vez por todas”, **le iba a decir** al jefe que **le molestaba** su actitud. Como vemos, las comillas indican el tramo textual del relato.

Espero no haberlos fatigado con estos pocos ejemplos y, para tomarnos un respiro de los verbos y sus complicaciones, los invito a que me acompañen a pensar cómo, en un relato clínico, se recogen las mismas preocupaciones por el tiempo en sus variadas formas, que las señaladas por el escritor Milan Kundera en relación con los grandes exponentes de la novela moderna.<sup>36</sup>

Mientras Proust intentó atrapar el inalcanzable momento pasado, buceando en el infinito mundo de la rememoración, Joyce hizo otro tanto con el también inalcanzable momento presente, escribiendo desde el interior de la cabeza de sus personajes.

A su vez, Thomas Mann escribió sobre un pasado remoto y el papel de los mitos que, llegados desde el fondo de los tiempos, teledirigen nuestros pasos.

En cierto sentido, al escribir sobre la clínica también buscamos atrapar lo inalcanzable de las circunstancias remotas y cercanas, en las palabras y silencios que “teledirigen” los dichos, y se revela en los lapsus, los sueños, los síntomas y los chistes de la otra historia, la que escribe el inconsciente.

La gran diferencia es la de que nuestros escritos no nacen de la fantasía, sino que procuran rescatar un encuentro analítico con el fin de com-

36. Milan Kundera, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 41.

prenderlo a la luz de la teoría, y de ese modo volver fortalecidos a revisar la práctica con una nueva mirada.

## CÓMO ESCRIBIR UN TRABAJO TEÓRICO-CLÍNICO

El aspecto ensayístico de un escrito teórico se mantiene en estos trabajos, que también se componen de un título, un subtítulo, una introducción y el cuerpo del trabajo con sus hipótesis, argumentación, desarrollo y conclusiones, además de contar con un resumen final y la correspondiente bibliografía. Lo que diferencia desde el estilo a un trabajo teórico-clínico de uno teórico, es que incluye la transcripción de sesiones, además de relatos en relación con la historia del paciente y el tratamiento.

### El título

Como habíamos visto, es una invitación al lector, se diferencia de los títulos de los trabajos teóricos porque, en lugar de ser la máxima síntesis de su contenido (p. 83), el acento está puesto en la presencia de la clínica, lo cual se puede lograr de distintas maneras.

En los cinco historiales mayores, Freud privilegió en sus títulos la mención de la patología del paciente, como en el “Fragmento de análisis de un caso de histeria” o “Análisis de la fobia de un niño de cinco años”, en relación con Dora y el pequeño Hans, respectivamente.

Otros analistas anticiparon en el título de manera más o menos explícita lo que sería el centro del caso: “Erna no puede dormir”, de Melanie Klein, “La ‘novia’ de papá” de Abraham, o “La pequeña Piggie – Tratamiento psicoanalítico de una niña pequeña”, el conocido caso clínico de Winnicott.<sup>37</sup> Otros son metafóricos, como el que Joyce Mc Dougall eligió para “El grito de la piel”,<sup>38</sup> referido a un paciente aquejado de una enfermedad psicosomática, mientras Luis Hornstein, en cambio, destacó en el título unas palabras del paciente junto a un comentario que alude a su sentido: “Una infancia sin historia: ‘Nací a los 10 años’”.<sup>39</sup>

Al igual que un escrito teórico (que en parte lo es), la presentación clínica tiene un objetivo, que puede ser, entre otros, el de esclarecer proble-

37. Melanie Klein y otros, *Grandes casos del psicoanálisis de niños*, Buenos Aires, Hormé, 1967.

38. Joyce Mc Dougall, *Las mil y una caras de Eros – La sexualidad humana en busca de soluciones*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

39. Luis Hornstein, *Práctica psicoanalítica e historia*, Buenos Aires, Paidós, 1993.

mas teóricos, indagar sobre determinada patología, cotejarla con la teoría y encontrar coincidencias o incongruencias... los motivos pueden ser muchos y por lo tanto es necesario que quede claro cuáles son.

Así lo hace Freud en cada uno de los historiales. En Dora, por ejemplo, enuncia al comienzo la tríada de motivos que lo llevaron a escribirlo: complementar el libro de los sueños con el material de un tratamiento, llamar la atención sobre ciertas cuestiones de la histeria y, por último, mostrar cómo los fenómenos patológicos constituyen la actividad sexual de los enfermos. Confluyeron en este historial las distintas líneas de investigación sobre las que trabajaba en ese momento.<sup>40</sup>

Para tomar un ejemplo más reciente, el analista italiano Stéfano Bolognini comenta al iniciar un relato clínico: "... estoy buscando comunicar a quien me lee, más allá de la descripción por así decir 'fenomenológica' del fragmento clínico, también la resonancia fantasmática y emocional [en esta ocasión] aparentemente desproporcionada...".<sup>41</sup>

Un escrito teórico-clínico puede variar de acuerdo con el objetivo, el estilo o el destino que le reservemos. Si la finalidad es enviarlo a una revista científica, tendrá que seguir los lineamientos que esta exija, y si se trata de un informe de supervisión (p. 130), responder a las pautas de la institución. Si es un libro, queda a nuestro arbitrio.

A continuación me voy a dedicar a aquello de particular que la clínica otorga a un escrito psicoanalítico, es decir, a los relatos referidos a la historia del paciente y del tratamiento; a la transcripción de sesiones con los problemas que comporta, para concluir con un tema estrechamente ligado a la escritura sobre la clínica, como es el resguardo de la identidad del paciente.

## **Dos historias: la del paciente y la del tratamiento**

Tal como dijimos, a lo largo de sus historiales Freud sembró comentarios sobre cómo transmitir la clínica psicoanalítica, las dificultades que encontró en su camino, y de qué modo y hasta qué punto logró sortearlas. En el historial del Hombre de los lobos dice: "[...] no puedo brindar ni un historial clínico ni uno del tratamiento, sino que me veré precisado a combinar entre sí ambos modos de exposición".<sup>42</sup>

Si se trata de un historial o de un trabajo extenso, estas dos historias po-

---

40. Sigmund Freud (1905e), "Fragmento de análisis de un caso de histeria", *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. VII, 1976, p. 15.

41. Stefano Bolognini, *Passaggi segreti*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, 2008, Cap. V.

42. Sigmund Freud (1918b), "De la historia de una neurosis infantil", *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XVII, 1976, p. 14.

drán ser más detalladas que en los textos que incluyen viñetas. En ambos casos, es importante que los datos sean bien elegidos para que, aunque se trate de unas pocas pinceladas, reflejen una semblanza del paciente y del contexto de las sesiones o fragmentos clínicos presentados.

La **historia del paciente** se asienta en una realidad histórica, porque los hechos han tenido su lugar y sus consecuencias, pero primordialmente nos interesa consignar las fantasías propias o heredadas sobre esos hechos, aunque su relato sufra las deformaciones del mito y la memoria. A toda biografía le cuadra la conocida frase “así se escribe la historia”, ya que siempre está sujeta a deformaciones, como la que mencionó Juan Gelman sobre su presunta precocidad: “Mi hermana dijo públicamente que yo había aprendido a leer a los 3 años; lo dudo. Esa cosa de embellecer, ¿no? Aprendí antes de ir a la escuela, eso sí”.<sup>43</sup>

El poeta nos acerca una de las razones por las cuales una historia se transforma en mito. Pero hay otras, como idealizar el pasado, hacer un homenaje al deseo de los padres, o verse forzados a reprimirla, como nos anticipa el título del caso clínico de Hornstein. Todos, en mayor o menor medida, terminan por crear las “mentiras” que fabricaron.

Al escribir sobre un paciente le damos un nombre supuesto o una inicial. Yo me inclino hacia la primera opción, porque una inicial carece de resonancias afectivas y además porque se crean confusiones al agregar nuevas iniciales para reemplazar lugares o personas. Otorgar un nombre supuesto nos permite también abrir una puerta a nuestras asociaciones sobre el nombre elegido, por lo general muy significativas en relación con nuestra comprensión del paciente.

Mencionaremos su edad, o al menos el momento de la vida por el cual transita. Hay datos obvios que a veces se omiten, o se distancian del comienzo del escrito y el lector mantiene en parte su mente ocupada en imaginarlos, atento al momento en que los obtenga... o no.

Es sabida la importancia de los cruciales primeros años del paciente. Pero también lo es la historia de los padres y la de aquellos antecesores con quienes se identificó a la distancia; de las personas significativas que lo rodearon (como el Sr. y la Sra. K. en el historial de Dora), sin olvidar la historia social y cultural que los alberga y condiciona.<sup>44</sup> Pero también, como dijimos, las construcciones imaginarias y las fantasías que tejió alrededor de su historia y que buscaremos desplegar a lo largo del análisis.

43. Juan Gelman, entrevista en *Revista ADN Cultura, La Nación*, 23-1-2010.

44. “... en nuestros historiales clínicos debemos prestar tanta atención a las condiciones puramente humanas y sociales de los enfermos como a los datos somáticos y a los síntomas patológicos”. Freud (1905e), “Fragmento de análisis de un caso de histeria”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. VII, 1976, p.18.

Aunque todo parece indicar que hablar de la sexualidad no produce ya el conflicto que llevó a Breuer y a otros a apartarse de Freud, y que otro tanto sucede con la mención de la sexualidad de los niños, quizá no sea tan así. A menudo se advierte en los relatos clínicos cierta pobreza de datos en cuanto a la sexualidad del paciente, no sólo infantil sino de su vida actual, que a veces se sustituyen por datos que no son relevantes.

Al escribir conviene dotar al relato del paciente de cierto orden cronológico, delimitar bien los personajes que intervienen, así como el momento en que aparecen en su vida. Esto no significa que nuestro relato deba ser estrictamente lineal, ni carecer de vueltas atrás en el tiempo, siempre y cuando no provoquemos en el lector confusiones y preguntas del estilo de “¿ahora, de quién habla?”, “este hecho... ¿cuándo sucedió, antes o después de...?” (casarse, emigrar, o lo que fuera).

Otras veces, la confusión proviene del hecho de que obviamos datos a fuerza de ser por demás conocidos para nosotros, sobre todo si escribimos sobre tratamientos prolongados. Como ven, hemos aterrizado de nuevo en la idea de tener en cuenta al lector.

De un modo paulatino, la historia del paciente se adentra en el presente del momento de la consulta, de su familia actual, su ocupación y los padecimientos y síntomas que lo mueven a analizarse; es decir que nuestro escrito está introduciéndose en otra historia, la del tratamiento.

### *La historia del tratamiento*

La historia del tratamiento comienza por **la primera entrevista**, o quizás antes, cuando nos ha sido derivado un paciente; continúa al recibir la primera llamada telefónica, en que el tono de voz o la forma de hablar nos provoca fantasías y ocurrencias contratransferenciales. O quizás al leer el texto del mail, si ese es el medio elegido para comunicarse con nosotros, o por medio del cual transcurrirá el tratamiento, dado que las nuevas tecnologías han dado lugar a encuadres que, debido a situaciones que lo justifican, incluyen distintas formas de comunicación. También es cierto que algunos pioneros, aún antes del auge de la informática, han utilizado el teléfono, o como Mauricio Abadi, que en su momento comentó haber utilizado el fax.

Volviendo a las primeras impresiones sobre un paciente, las circunstancias previas y las ocurrencias que nos llegue a suscitar, digamos que Jamil Abuchaem le otorga especial importancia. Las denomina “**preentrevistas**” y recomienda consignarlas por escrito porque suelen tener que ver con aspectos inconscientes y transferenciales de la relación.<sup>45</sup>

45. Jamil Abuchaem, *El proceso diagnóstico*, Buenos Aires, Kargieman, 1979, I, p. 245.

A veces en la supervisión se suelen relatar espontáneamente estas circunstancias, y recuerdo por ejemplo el comentario de una analista acerca de que, al escuchar la voz del paciente en el teléfono por primera vez se le ocurrió que, por la formalidad con que se expresaba, debía ser abogado.

Cuando en el transcurso del primer encuentro supo que era arquitecto se sorprendió. Este hecho en apariencia trivial se resignificó más tarde en el tratamiento, y pudo encontrarle el sentido a su “error” de apreciación. El paciente trabajaba en una repartición pública relacionada con el manejo de expedientes de infracciones edilicias, “en un escritorio”, lo cual resultó ser uno de los puntos conflictivos derivados de mandatos inconscientes que lo llevaban a ejercer su profesión de un modo de no sentirse “del todo un arquitecto”. Era un aspecto central de su conflictiva, no sólo laboral sino en la vida, y cada tanto volvían durante el análisis las fantasías incómodas de no estar en el lugar en que hubiera querido estar.

Más allá de la preentrevista, los datos que aportemos a la historia del paciente tienen el efecto de **contextualizar el relato** y permiten que el lector se introduzca en la clínica de una manera muy distinta que si nos limitáramos a escribir “M., universitario, 18 años”.

Recuerdo mis épocas de estudiante cuando escuché decir algo que, como ven, no he olvidado. Al describir a un paciente, tenemos que “verlo”, cómo se mueve, cómo camina, cómo se sienta frente a nosotros o se recuesta en el diván. Es decir, lo contrario de una abstracción despojada y enigmática.

En los primeros encuentros y según la modalidad elegida (preguntas, asociación libre o ambas) procuramos indagar, o bien el paciente lo refiere por sí mismo, el motivo de la consulta, los síntomas que lo aquejan, los analistas anteriores (si los tuvo), así como su historia familiar e infantil, y su situación afectiva, familiar y laboral de ese momento. En el escrito agregamos los términos del encuadre, tales como la utilización o no del diván, la frecuencia de sesiones y datos significativos en relación con el acuerdo de honorarios.

Algunos analistas realizan esas primeras entrevistas de modo más cercano a una sesión, dejando que el paciente hable, sin intervenir o interviniendo muy poco. En otras épocas se lo invitaba directamente a tenderse en el diván.

A mi modo de ver, en las etapas iniciales es conveniente el encuentro “frente a frente” para que el paciente internalice nuestra imagen y que el diván sea una opción a convenir en el momento adecuado o quizá nunca, si se trata de aquellos pacientes para quienes podría resultar contraproducente.

Es posible que, si en estos primeros encuentros hemos comprendido algo del paciente o de su historia, se lo hayamos dado a conocer (con la cautela necesaria de los comienzos) para evitar que se fuera del consul-

torio con la sensación de que ha hecho confidencias a un analista sin llevarse nada a cambio. Va de suyo que, de hacerlo, es importante transmitirlo en nuestro escrito.

Aún sigue vigente, aunque quizá no lo denominemos de ese modo, el “**tratamiento de prueba**” que aconsejaba Freud, ya que precipitarnos a plantear el comienzo de una relación analítica (cosa frecuente cuando se tiene poca experiencia), tal vez concluya con el sabor amargo de un “abandono” del tratamiento. Por el contrario, dejar transcurrir algunas entrevistas sin compromisos ulteriores otorga libertad, tanto al paciente como al analista: si alguno de los dos decide no continuar, no suele vivirse como un abandono del tratamiento sino como el resultado de una elección.

## **La reproducción de sesiones y el sustento teórico**

Ya nos hemos dedicado a la forma de trasladar lo oral a lo escrito, central para la transcripción de sesiones (p. 112). Tratemos ahora otros aspectos.

Por empezar, y como ya dijimos, conviene iniciar la transcripción de una sesión con las coordenadas indispensables para que los lectores no sean testigos de un fragmento perdido en el tiempo y el espacio. Datos tales como a qué momento del tratamiento pertenece y, en el caso de presentar más de una sesión, el tiempo transcurrido entre una y otra, son indispensables.

Es importante transmitir en esa suerte de introducción de qué manera entra la persona al consultorio, qué hace con su cartera, o con el abrigo, cómo es el tono de la voz, su modo de hablar, etc. Estas circunstancias previas forman parte de la sesión, e incluso pueden aportar elementos para que los lectores puedan formular interpretaciones e hipótesis. Si estamos transcribiendo la primera sesión de un tratamiento, tales detalles darán indicios sobre la modalidad del paciente para emprender situaciones nuevas.

Recuerdo a una paciente que, al llegar, acostumbraba hacer algún comentario intrascendente, mostrándose agradable. Cuando se tendía en el diván, la situación cambiaba. Yo pasaba a transformarme poco menos que en su enemiga, evidente réplica de sus objetos internos críticos y crueles.

Intentaba entablar conmigo largas peleas cargadas de reproches, que se intensificaban toda vez que alcanzaba logros importantes que yo me dedicaba a interpretar. Sus dos actitudes respondían a dos zonas psíquicas diferenciadas, en un intento no consciente de mantenerlas separadas, haciendo jugar una en el adentro y la otra en el afuera de la sesión. Dado que hacen a la comprensión de su psiquismo, si escribiéramos sobre ese tratamiento, sería interesante consignarlas.

Si le damos a un relato clínico un comienzo abrupto (como el mencionado “M., universitario, 18 años”) o, peor aun, no brindamos dato alguno reservándolo para después, manteniendo el suspenso al estilo de ciertas narraciones literarias, no estamos creando el clima necesario para que el lector se prepare para ser testigo de la sesión. Su atención se verá repartida entre la lectura y el intento de adivinar los datos faltantes.

Cuanto más indeterminada sea la presentación de un escrito clínico, ya sea con respecto a la historia del paciente o a su interacción con el analista, más se prestará para que el lector haga conjeturas de lo más diversas sobre lo que le presentamos. Si bien la indefinición del objeto que se presenta a la percepción es la base de los tests proyectivos para auspiciar proyecciones, al escribir sobre un material clínico no es, en cambio, un objetivo deseable.

De más está decir que, para que una presentación clínica cumpla su cometido, es decir, que sea útil para la reflexión sobre la técnica o la teoría, requiere ser transmitida de un modo entendible y claro.

Cuando antes nos dedicamos a las fichas, mencionamos la necesidad de discriminar los distintos niveles de datos consignados (ideas textuales, resúmenes de las ideas y comentarios sobre las ideas de otros autores). En la reproducción de una sesión o de un proceso analítico también es necesario distinguir el nivel comunicativo que está en juego en cada caso.

### *Niveles de enunciación*

No es lo mismo describir que interpretar, comunicar la contratransferencia o aplicar una teoría, por lo cual el lector tiene que saber desde dónde decimos lo que decimos. Es decir, debemos distinguir los niveles descriptivos, interpretativos, teóricos, aclaratorios, de formulación de hipótesis e inferencias, las sensaciones y sentimientos así como su contexto, ya que algunos pertenecen a la sesión y otros, a una reflexión posterior.

Sin querer agotar las posibilidades, veamos algunos de los múltiples contenidos diferenciables en una comunicación clínica:

- la historia del paciente según su relato;
- la historia del tratamiento a nuestro cargo;
- las deducciones, mitos o fantasías con respecto a su historia, tanto nuestras como del paciente;
- los datos del paciente que conocemos por otros medios;
- nuestras fantasías y ocurrencias durante y después de una sesión;

- la contratransferencia y las asociaciones con el material y con la teoría;
- las palabras y silencios del paciente y los nuestros;
- las interpretaciones y construcciones;
- la reacción del paciente frente a ellas;
- los comentarios sobre la situación analítica;
- los enunciados teóricos.

La posibilidad de acceso al inconsciente requiere la inteligibilidad del material consciente, y cuando estos distintos niveles de enunciación se van hilvanando en los escritos de tal modo que resulta difícil distinguirlos, confunden al lector y lo llevan a preguntarse: “¿esto es un acontecimiento, una inferencia, una interpretación?”. ¿Lo dijo el analista o sólo lo pensó?

Como en el caso de las enumeraciones (p. 70), conviene agrupar lo presentado no sólo en relación con qué tipo de enunciación se trata sino también de acuerdo con un determinado orden, sin ir y venir en el tiempo, por más que durante el proceso analítico nos hayan llegado en forma desordenada y hasta caótica. Algunos analistas, al identificarse con el paciente, piensan que es válido reproducir un estado de comunicación confuso, porque así se dio en la sesión, sin tener en cuenta que lo confuso también se puede transmitir como tal, apelando a la claridad.

En cuanto a nosotros, tengamos en cuenta que en ningún caso es útil lanzarse a escribir meras asociaciones libres a partir de la clínica, que pertenezcan sólo al terreno de la conjetura, ni tampoco enunciar divagaciones teóricas desvinculadas de lo que ha acontecido en la sesión.

En cambio, si las asociaciones con la teoría han surgido durante la sesión como “teorización flotante” (en términos de Piera Aulagnier), es importante explicitar su carácter de tales. Otro tanto sucede si nos preguntamos *a posteriori* por el fundamento de nuestras interpretaciones, o planteamos hipótesis acerca del motivo por el cual formulamos una interpretación y no otra, con la ventaja de una reflexión que, lejos del fragor del campo de la transferencia-contratransferencia, amplíe el espectro de comprensión de lo sucedido.

No basta tampoco con que reproduzcamos una interpretación si no proporcionamos, además, de qué modo fue construida y qué reflexiones, tanto de índole técnica como teórica, nos despertó. También es interesante mencionar las interpretaciones que pensamos en su momento sin llegar a formularlas porque decidimos reservarlas para otra oportunidad y, en ese caso, los motivos por los cuales lo hicimos.

Por último, digamos que si mencionamos una intervención sin acompañarla por el eco despertado en el paciente, poco puede significar para el

lector. Me refiero a si pasó por alto la interpretación y siguió con su discurso, si cambió de tema, o si, por el contrario, a renglón seguido aportó un recuerdo, el relato de un sueño, o respondió con la preciada frase “Nunca se me ha pasado [...] por la cabeza”, con que, según Freud, corrobora de manera indirecta nuestro acierto.<sup>46</sup>

Si bien mi preocupación es hacerles más accesibles los problemas estilísticos que se presentan al transmitir la clínica, no quisiera que dejáramos de lado ciertas cuestiones importantes, esbozadas antes en relación con la temporalidad psíquica que se engarza, gracias al deseo, “como las cuentas de un collar” (pp. 117-118). En el devenir del tratamiento hay un punto crucial donde, más que dos historias, es su repetición en transferencia y su reelaboración las que dan lugar a que el pasado y el presente se fundan en un escenario único, cuyo desenlace marca el cambio psíquico. Podríamos precisar también al decir que, más que repeticiones, son reediciones que al sucederse dan lugar a la apertura de lo inédito.<sup>47</sup>

Quisiera detenerme un momento en esta última frase y completarla con lo que piensa otro de mis maestros, Norberto Marucco, cuando rescata del epílogo de Dora, además de la acepción freudiana de transferencia como repetición invariada, una segunda acepción, como “reedición modificada y corregida”, y advierte que se apoya en algo más, en una cierta “singularidad real” de la persona del analista, de modo que, en ese entre dos que se da en el análisis, la repetición deje de ser monótona para dar lugar a una nueva versión<sup>48</sup> y, me permito agregar, luego otra y otra más...

## El problema de la confidencialidad

La publicación de hechos clínicos, al trasponer un hecho privado a la esfera de lo público, requiere una toma de posición acerca del modo de preservar la identidad del paciente y el secreto profesional, cuestiones éticas ineludibles sobre las que es necesario reflexionar.

Encontramos en Freud algunas contradicciones al respecto, ya que, en el comienzo del historial del “Hombre de los lobos”, dice que en esa oportunidad sólo se va a limitar a la neurosis infantil, porque avanzar más allá sería “inadmisible socialmente”. Antes, en “Dora” se había inclinado en

46. Sigmund Freud (1937d), “Construcciones en el análisis”, *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XXIII, 1978, p. 265.

47. Agradezco a Marcelo Viñar, que me prestó generosamente sus palabras y sus ideas para componer este párrafo.

48. Norberto Marucco, *Cura analítica y transferencia – De la represión a la desmentida*, Buenos Aires, AE, 1999, p. 270.

sentido contrario, aduciendo que daba a conocer el historial en beneficio de la ciencia.

Es un problema de difícil solución y las principales opciones posibles, al menos hasta el momento, las encontramos enunciadas en el título de un trabajo que Glenn Gabbard dedicó al tema: “Disguise or consent:...” (“Disfraz o consentimiento:...”).<sup>49</sup> Es decir, modificar los datos o dichos del paciente o pedirle autorización para publicar sesiones pertenecientes a su tratamiento.

Ninguna de las dos nos dejará satisfechos, porque pedirle autorización para publicar el material de sus sesiones influirá en la relación analítica, aun cuando el tratamiento haya concluido. Su aceptación, por otra parte, puede verse viciada por razones transferenciales que le impidan al paciente sentirse del todo libre para negarse.

El otro camino, el de disfrazar los datos o dichos del paciente para que no sea reconocible, tiene el inconveniente de que las modificaciones pueden llegar a incidir demasiado en el relato original y, por ende, su utilidad es relativa, así como el valor y sentido de su presentación. De todos modos, por una razón ética, es necesario que, aun disfrazado, se dé a conocer al paciente el escrito que se va a publicar para que, una vez leído, esté de acuerdo en que sea publicado.

Se han buscado otras salidas, que no han aportado soluciones mejores, como podría ser componer un escrito clínico a partir del material de varios casos, o utilizar el material de otro analista sin que figure su nombre. En ambas, el que escribe no cuenta con las vivencias o reflexiones transferenciales y contratransferenciales, debido a que no las ha experimentado por sí mismo. Si se opta por recrear tratamientos que hayan concluido hace mucho tiempo, pierden parte de su valor por vía del olvido y la lógica evolución de las ideas del analista y de las teorías psicoanalíticas.

Lo cierto es que, por más precauciones que se tomen, habrá que admitir que el riesgo de que el paciente llegue a ser identificado se mantiene latente, lo cual, como veremos en el apartado que continúa al siguiente, conspira en alguna medida contra la presentación de la clínica.

## Los informes de supervisión

---

49. Glenn Gabbard, “Disguise or consent: problems and recommendations concerning the publication and presentation of clinical material”, en *International Journal of Psychoanalysis*, 81, 2000.

Dediquémosles unos párrafos a estos escritos, propios de quienes desean hacer la formación psicoanalítica en el marco de una institución.

Aunque se trata de breves escritos teórico-clínicos, que sean breves no implica que no deban resolver, como hemos visto hasta ahora, los problemas estilísticos propios de transcribir sesiones, consignar una síntesis de la historia del paciente y del tratamiento y de mencionar su correspondiente apoyatura teórica. Por lo tanto, en el caso de tener que escribirlos, les será de gran utilidad lo que venimos diciendo hasta aquí de los escritos teóricos y teórico-clínicos.

Se diferencian, sin embargo, en que tienen una finalidad específica, la de dar cuenta de un proceso psicoanalítico con un paciente a la vez que del trabajo realizado con el supervisor.

En estos escritos, además de las dificultades que son propias de escribir sobre la clínica, se suma el hecho de que pueden ser vividos como una situación de examen ya que, además del paciente y el analista, sus protagonistas naturales, se agregan dos interlocutores más, que son el supervisor y, en segunda instancia, la institución a la que ambos pertenecen. Esta situación favorece la tendencia a proyectar tanto en el supervisor como en la institución (a veces con sustento en la realidad) exigencias superyoicas de rendición de cuentas, por lo cual es necesario apelar a objetos interiorizados sólidos para no situarse en la posición complementaria a la fantasía (o la intención) de ser juzgados.

A veces, las resistencias a escribir ganan la partida y se deja la presentación del informe como uno de los últimos requisitos a cumplimentar para terminar la formación, hecho que, por constituir un logro profesional importante, es obstaculizado por la intervención del superyó (p. 13). Agreguemos a esto su carácter de escrito “por encargo” que, como todo lo que se hace de manera obligada, es vivido como una imposición que incrementa las resistencias, a la vez que reactualiza antiguas rebeldías infantiles.

Muchas veces, habida cuenta de estas dificultades, se tiende a darle más espacio a la apoyatura teórica que a la transcripción clínica, por lo cual se reproducen viñetas más que sesiones. Si el sentido del informe es, como dijimos, dar cuenta del proceso que transitaron juntos el supervisor y el analista sobre la base de la experiencia clínica de este último con un paciente, el objetivo se desdibuja.

## **POLÉMICAS ACERCA DE ESCRIBIR SOBRE LA CLÍNICA**

En la carpeta olvidada de la que les hablé (p. 22), encontré una encuesta del diario francés *Liberation* que fue respondida por escritores notables y reproducida por *Babel*, una revista literaria que en otra época se publicaba en Buenos Aires. Una de las preguntas que se les formulaba era “por qué escribían”, y las respuestas abarcaban motivos tan diversos como la perplejidad de no saber por qué, la búsqueda de ser queridos, el afán de trascendencia y muchas más, pero la más frecuente estaba relacionada con lo inevitable. Elijo una al azar, la de Isaac Asimov: “Escribo por la misma razón que respiro; si no lo hiciera, moriría”.

Si se le formulara la misma pregunta a un analista, podría decir que escribe para cumplir con ciertas obligaciones institucionales, para aprender, para conocer, por placer, para compensar la soledad del consultorio, para transmitir sus conocimientos y seguramente por muchos otros motivos, pero no diría que no puede dejar de hacerlo.

Ser psicoanalista y escribir sobre psicoanálisis no siempre van de la mano. Hay quienes no sienten el deseo ni la necesidad de escribir, ya sea porque los meridianos de su profesión pasan por la clínica, la enseñanza, el estudio, la investigación pedagógica, la pertenencia institucional o asistencial, o porque su forma de transmitir sus conocimientos y experiencias transita por la vía de la palabra hablada y no de la escrita.

Tenemos ejemplos ilustres en otros campos, como sucedió con Ferdinand de Saussure, cuyas clases de lingüística nos llegaron gracias a sus discípulos Charles Bally y Albert Sechehaye, o con Sócrates, que fue “escrito” por Platón.

Sócrates esgrimía razones para desconfiar de la palabra escrita, a la que consideraba un “vano simulacro” de la verdadera memoria, sin imaginar que sus ideas llegarían hasta nosotros precisamente por haber sido escritas. Sin imaginar tampoco que finalmente, si Internet puede ser vista como una enorme biblioteca, también puede lograr que las letras que Sócrates daba por muertas al faltarle el diálogo, se reaviven en la escritura en el libro virtual, una expresión libre y colectiva en continua discusión, es decir, hecha de diálogos al fin.<sup>50</sup>

También es cierto que hay psicoanalistas que no escriben, o no escriben tanto como desearían, debido a sus resistencias. Quizá después de leer este libro... (les ruego disculpen mi momento de infatuación narcisista).

En cuanto al terreno propio de la clínica psicoanalítica, el mencionado Marcelo Viñar pone el acento en que es en la escritura de la clínica donde se juega una faceta crucial de la transmisión del psicoanálisis, más aún en

---

50. Antonio Tursi, “La vuelta al libro en cuatro milenios”, en *Revista Ñ, Clarín*, 21-4-2007.

esta actualidad de cambios tumultuosos en los paradigmas. Hay otros autores, entre ellos Widlöcher, Mitchels o Nasio (por mencionar sólo algunos), que destacan otros aspectos, pero todos coinciden, como veremos, en el valor de escribir sobre la clínica.

En cambio hay quienes, como Green, que dice en su libro *Locuras privadas* que ha incorporado en sus obras muy escasas referencias a pacientes debido a un problema de confidencialidad, pero sobre todo porque tales presentaciones pueden inclinarse en un sentido determinado. Prefiere los trabajos teóricos que, según él, son a la vez clínicos, "... en la medida en que sugieran asociaciones a un lector analista, desde su experiencia o la de sus pacientes"<sup>51</sup>

Me parece muy acertada esta afirmación sobre la resonancia de un escrito teórico en la comprensión clínica, un hecho que, por otra parte, todos tenemos ocasiones de comprobar. Sin embargo, yo creo que tales efectos no suplantán a las presentaciones clínicas. En cuanto a su argumento de que la balanza puede inclinarse según convenga, podríamos objetar que hemos dejado atrás la ilusión de una supuesta objetividad para nuestra disciplina, por lo cual este no parece ser un motivo suficiente para privarnos de los beneficios de transmitir nuestra experiencia. En todo caso, un lector no tiene por qué dejarse llevar por el hecho de que el autor vea lo que quiere ver en el material y, si está bien presentado, podrá sacar sus propias conclusiones.

Por otra parte, que un material se incline hacia una finalidad determinada, a mi juicio tampoco le resta valor, en la medida en que tal finalidad sea comunicada o deducible. Como vimos (pp. 121-122) en el epílogo de Dora, Freud explicita la tríada de motivos que lo llevaron a escribir el historial. Otro tanto hizo con el resto de sus historiales, también dirigidos a ejemplificar determinados desarrollos tanto teóricos como psicopatológicos. Podrá aducirse con justa razón que los datos son fragmentarios o que en honor a la confidencialidad se omiten o se deforman, lo cual puede provocar una comprensión deficitaria del material. Sin embargo, la vivacidad y el estímulo para pensar en la clínica les otorgan su valor de singularidad y hacen de ellos una vía de comprensión distinta y complementaria de la aridez abstracta de la teoría.

Widlöcher dice que los nuevos conocimientos psicoanalíticos son el resultado de la práctica, y avala la publicación de la clínica más allá de las dos posturas extremas, la de "... la ilusión cientificista que supone que los

---

51. André Green, *Locuras privadas*, Buenos Aires, AE, 1994, p. 13.

casos son hechos objetivos, y la desilusionada observación de que los escritos psicoanalíticos se usan para estimular sentimientos de identidad”.<sup>52</sup>

Michels, a su vez, reconoce que los escritos clínicos, aunque nunca lleguen a ser más que un pálido reflejo de una realidad múltiple, provienen de un encuentro terapéutico y, al estar inspirados en él, constituyen un valioso rescate, tanto de lo sucedido en la sesión como de la elaboración en la mente del analista que escribe.<sup>53</sup>

Por mi parte, creo que los beneficios de escribir sobre la clínica recaen en el autor, en el lector, en el psicoanálisis y también en los pacientes, para quienes en definitiva buscamos ensanchar nuestros conocimientos al compartirlos con nuestros colegas.

Con respecto a nosotros, presentar nuestra tarea clínica con la mayor honestidad posible nos permite ampliar la comprensión sobre un paciente en particular y sobre la técnica y la teoría asociada con ese tratamiento y nos impulsa a la relectura de la teoría. Nuestra práctica se beneficiará, sin duda, con el nuevo bagaje obtenido.

En lo que hace al lector, le ofrecemos un valioso espacio de interlocución y aprendizaje. Al ser convocado a asistir al consultorio de un colega que se hace planteos sobre su clínica y al sumarlos a los que él mismo se formula, encuentra nuevos incentivos para afrontar las complejas e interminables sutilezas de la metapsicología.

Por último, un escrito de esta naturaleza redundante en el desarrollo de la ciencia, siempre indispensable, pero más aun en el psicoanálisis contemporáneo, embarcado en un continuo esfuerzo por ahondar la comprensión a través de una clínica creativa acompañada por un replanteo teórico, ya sea para percibir y comprender patologías no abordadas hasta ahora o para encontrar nuevos matices en las patologías que podríamos denominar “clásicas”.

Pienso que, aun cuando nos resulte trabajoso y nos preocupe sentirnos expuestos en la intimidad del consultorio, vale la pena intentarlo. Mucho le debemos al esfuerzo de Freud y de otros analistas por acortar la diferencia inevitable entre lo vivido y lo escrito y ofrecernos, a partir de sus historiales, nuevos conceptos con que enriquecer la comprensión del alma humana.

Como bien dice Nasio en el libro ya citado (p. 32), hemos aprendido mucho de Dora y de Juanito, quienes nos iluminan sobre los mecanismos de la histeria y de la fobia, así como de los demás pacientes de los historiales, convertidos para nosotros en personajes de nuestra novela familiar

---

52. Daniel Widlöcher, “Un caso no es un hecho”, en *Libro Anual de Psicoanálisis*, San Pablo, Escuta, X, 1994, p. 239.

53. Robert Michels, “The Case History”, en *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Vol. 48, N° 2, 2000.

psicoanalítica. Seguimos aprendiendo de aquellos otros que vinieron después y suscitaron descubrimientos teóricos importantes en sus autores, como Dick, el niño autista tratado por Melanie Klein, que la llevó a descubrir el sadismo como componente del psiquismo normal, o Piggie, la pequeña que condujo a Winnicott a crear el indispensable concepto de “madre suficientemente buena” y tantos más.

Cada uno de nosotros, en un rango que va desde el trabajo artesanal hasta el artístico, contribuimos al desarrollo de la ciencia y al proceso de comprender y fundamentar desde la teoría nuestra tarea en el consultorio. Al publicar, nos damos y les damos a otros la ocasión de compartir y ampliar nuestros conocimientos.<sup>54</sup> Escribir sobre la clínica es, en suma, un acto de generosidad para con los colegas, para la ciencia y para nosotros mismos.

Espero haberles contagiado mi entusiasmo y confianza en abordar la escritura de la clínica para que se dispongan a afrontar sus riesgos y desafíos, o a reincidir en ellos, si ya los han transitado.

---

54. Antonino Ferro, “Cómo escribir un trabajo psicoanalítico: una receta psicoanalítica”. En *Revista Chilena de Psicoanálisis* N° 22, diciembre de 2005.

### III. PALABRAS MAYORES: ESCRIBIR UN LIBRO

“... un libro se convierte en parte de la vida de una persona por una suma de razones que tienen que ver simultáneamente con el libro y con la persona”.

FLAUBERT, CITADO POR VARGAS LLOSA<sup>1</sup>

#### ESCRIBIR UN LIBRO: UN VIAJE CON ESCALAS... Y RESISTENCIAS

Elegí este epígrafe para iniciar con ustedes el viaje que todavía nos espera, porque forma parte de un libro que me despierta entusiasmo y ganas de escribir cada vez que lo leo, además de encontrarme aquí y allá con “verdades psicoanalíticas”, descubiertas a través de los ojos de un escritor.<sup>2</sup> También, como les anticipé, porque es un delicioso manual de estilo a través del estudio de *Madame Bovary*.

Esta es mi “suma de razones”, junto a otras que sin duda se me escapan, por las cuales este libro de pequeño porte y apenas 200 páginas, se ha sabido ganar un lugar junto a aquellos otros de la adolescencia, los de pasar la noche en vela con tal de no interrumpir la lectura.

- 
1. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Barcelona, Bruguera, 1985 (más datos en la página 64).
  2. Ya lo decía Freud: “los poetas [...] suelen saber una multitud de cosas entre el cielo y la tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica”, en “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de Jensen” (1907a), *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. IX, 1976, p. 8.

Estoy segura de que a ustedes les sucede algo parecido con algunos libros entrañables, y desde ellos los invito a imaginar qué lugar puede llegar a ocupar en nuestras vidas el libro que nos disponemos a escribir.

Digamos que la idea de escribir un libro sobre psicoanálisis no aparece de la noche a la mañana, como los champiñones después de la lluvia, ni tampoco ha de ser lo primero que escribamos esperando el golpe de suerte que nos catapulte a la fama, como a veces sucede con la literatura de ficción.

El momento llega cuando hemos hecho un recorrido clínico y teórico, y nos hemos nutrido de lecturas y relecturas, porque también a la teoría se la lleva no sólo el olvido, sino también la represión, sobre todo cuando nos roza de cerca el alma. Es más, necesitamos escribir ese libro porque, como toda palabra no dicha, las ideas que surgieron de la clínica y de las lecturas, de nuestro propio análisis y de los intercambios científicos o las charlas informales, corren el riesgo de permanecer anárquicas o, peor aún, se volverán efímeras si no han sido tramadas por la escritura<sup>3</sup>.

## Qué pasó antes: fichas, trabajos, informes de supervisión

Habremos practicado mucho, escrito **fichas bibliográficas**, nuestras viejas conocidas (de las que nos hemos ocupado, porque se lo merecen, en la página 33 y al hacerlas, rastreamos conceptos y nos ocupamos de citar con cuidado las referencias.

Tendremos en nuestro haber alguna que otra **monografía**, de fines modestos, concentrada en un único tema, no demasiado extensa y de una originalidad muy limitada, haciendo buen uso de alguna de aquellas fichas o de otras nuevas. Pero también habremos escrito trabajos teóricos o teórico-clínicos. Es posible que no hayan sido intentos desvinculados entre sí, sino que algún hilo conductor los uniera, aunque a veces tardemos en darnos cuenta.

Las resistencias, aquellas en las que nos detuvimos en el comienzo de los dos capítulos anteriores, nos habrán escoltado, infaltables. Es que, como dijimos, se escribe en medio de resistencias pero, lejos de resignarnos a aceptarlas, contamos con maneras de disolverlas... al menos por un trecho, porque no se darán por vencidas fácilmente. Solo es cuestión de que nosotros tampoco bajemos la guardia (p. 15).

Tenemos, sin embargo, algo más para decir sobre el tema, por el tinte particular que adquieren cuando de escribir un libro se trata. Como com-

---

3. Luis Hornstein, *Práctica psicoanalítica e historia*, Buenos Aires, Paidós, 1993, p. 23.

prenderán, ante la sola idea de escribir un libro las dificultades se multiplican. Ya Freud nos advirtió que el superyó prohíbe las realizaciones y el éxito, sobre todo en el campo de las actividades profesionales y, como sabemos, un libro es una fuente de mayor satisfacción narcisística y académica que otros escritos, por aquello tan conocido del árbol, el hijo, el libro...

Pero no nos desanimemos, será cuestión de estar un poco más atentos para no dejarnos sorprender por ellas.

## MANERAS DE EMPEZAR

A veces, sólo basta con el deseo de escribirlo y el libro nace como tal. Pero no es la única manera de aproximarse a ese deseo. Otra, aunque quizá les sorprenda, es comentar los libros de los demás y finalmente una tercera es concebir un libro a partir de una serie de trabajos que ya hemos escrito sobre un tema. Nos ocuparemos de las tres, comenzando por la sana y productiva práctica de escribir comentarios.

### Comentar los libros de otros

La lectura minuciosa que se hace de un libro con la intención de escribir su comentario nos lleva a interiorizarnos de las ideas en él contenidas. Pero, si nos lo proponemos, puede ser una vía para interiorizarnos acerca de cómo se las arregló el autor para darlas a conocer. En otras palabras, es una muy buena preparación para escribir el libro propio.

Reflexionemos un poco acerca de este género de la literatura psicoanalítica (al que se le conoce también como “reseña” o “recensión”), sobre el que se ha teorizado muy poco y que tan buenos servicios presta, tal como pude apreciar en los años en que estuve al cuidado de la sección correspondiente en la *Revista de Psicoanálisis* de la Asociación Psicoanalítica Argentina.

Si bien el comentario puede versar sobre un artículo, una revista o un libro, me centraré en los detalles acerca de cómo comentar un libro, porque es el que mejor se presta para aprender de qué modo fue escrito y organizado, y luego aplicar lo aprendido a nuestro futuro libro.

Puestos a escribir y como primera medida, tendremos que encontrar dónde ubicarnos, para no opacar con nuestra retórica a la obra, su verdadera protagonista, ni quedar a su sombra hasta el punto de que nuestra presencia se desvanezca. Una posición sensata podría ser la de situarse en el lugar de un espectador despierto y reflexivo aunque modesto, que le lle-

va al futuro lector la ventaja de haber leído el libro antes que él, y cuyo interés principal es darle una semblanza de la obra.

Ya que aparece la palabra “lector”, tengamos en cuenta que, en principio, podemos suponer que se interesará por saber de qué trata el libro para decidir si le interesa leerlo.

Empecemos por decir qué no es un comentario. No es una crítica como algunas de las que leemos en los suplementos literarios, mezcla de relato del hilo argumental y demostración de los propios conocimientos, que supuestamente habilitan para demoler sus valores. Tampoco es una evaluación como las realizadas por los referatos (p. 96), porque su objetivo no es decidir si el texto merece o no ser publicado, ni sugerir modificaciones a tal efecto.

En cuanto a lo que sí es, más allá de que cada uno (y con cada libro) encuentre el ángulo desde donde escribirlo, se podría decir que, en términos generales, es un breve ensayo que lleva la firma del comentador y versa sobre una obra, cuyo rasgo distintivo es la mención inicial de los datos editoriales que lo individualizan (título, subtítulo, nombre del autor, ciudad de edición, editorial, año y número de páginas). Puede llevar además su propio título y, por lo general, cerrarse con unos párrafos finales a modo de conclusión o despedida.

Suele contar (y es útil que así sea) con una descripción de la estructura del libro, su contenido, los temas que abarca, los objetivos del autor al escribirlo, la orientación teórica y la principal bibliografía utilizada. A veces va acompañado de la mención de los lectores a quienes les podría interesar y por qué. Es decir, no mucho más de lo que el lector podría encontrar por sí mismo si tuviera la oportunidad de hojearlo en una librería, y reparase en la introducción, el índice, las referencias y la contratapa, cosa que, por otra parte, siempre hacemos antes de iniciar nuestra reseña.

Mientras algunos comentadores se limitan a estos aspectos, hay otros en los que se advierte una lectura minuciosa, por lo cual el resultado es más interesante. A veces suman a lo ya mencionado una revisión de los conceptos del autor, las líneas argumentativas directrices y su desarrollo. Puede ser que mencionen otras posturas científicas, y también ubiquen a ese libro en particular con respecto a las demás obras de su autor.

De tanto en tanto, nos encontramos con verdaderas piezas científicas y estilísticas, a las que se les suma el mérito extra de haberse ceñido a la cantidad de palabras establecida por la publicación. En cambio, resultan poco interesantes los comentarios meramente elogiosos (y por lo general precarios), que recomiendan la lectura del libro sin fundamentar por qué, y nos hacen despertar la sospecha de ser fruto de la amistad, o de algún grado de compromiso para con el autor.

Recuerdo que, en una época en que investigaba sobre la práctica clínica de Lou Andreas-Salomé, encontré una reseña de Eva M. Rosenfeld sobre una biografía escrita por Peters. Como la comentadora había tenido ocasión de visitar a la biografiada en su casa de Göttingen, mencionaba esa visita, durante la cual la anfitriona le había contado que, como había envejecido, y para no cansarse durante un largo día de trabajo, se reservaba el diván para sí mientras los pacientes se sentaban en una silla. El dato tenía la frescura de lo vivencial y a la vez era pertinente, porque hacía a la libertad y creatividad que, también como psicoanalista, caracterizó a Lou Andreas-Salomé. Tenía además la categoría de hallazgo, por ser un dato que no figuraba en ninguna otra fuente.<sup>4</sup>

El libro de Mahony que les comenté (p. 45) pude descubrirlo gracias a un comentario que apareció en el *International Journal of Psychoanalysis*, que no solo me reveló su existencia, sino también me motivó a tomarme el trabajo de conseguirlo, cuando todavía no se habían inventado las ventas por Internet, ni Internet tampoco.

Puestos a elegir un libro para comentar, nos irá mejor si preferimos alguno que nos interese especialmente y, en lo posible, que tengamos ganas de leer, para que de ese modo la tarea nos resulte más grata. Si decidimos agregar impresiones personales sobre el efecto que el libro causó en nosotros, pensemos si vienen a cuento, si pueden interesar a los demás y a la vez ser útiles para completar la aproximación al libro.

Tal vez ustedes piensen que prefieren escribir desde un punto de vista polémico sobre un libro con el que discrepen, “¡vale!” (como dicen los españoles), siempre y cuando no lleguen a tal nivel de irritación que el lector se convierta en un espectador envuelto en una pelea que le es ajena.

Escribir un comentario no es una tarea menor, y merece incorporarse al propio currículum, lo cual a menudo se olvida. Es además una tarea útil y generosa para todos los participantes: para quien lo escribe, para quien lo lee y para el autor de la obra, al acercarla a posibles lectores. De todos ellos, el que cosecha el mayor beneficio es el autor de la reseña, ya que disfruta y aprende al leer el libro con intención de transmitir su contenido; tiene una oportunidad de escribir y publicar y, si se lo propone, también aprende, como dijimos, a escribir su propio libro y a pesquisar, como lo haremos en la página 144, la construcción de la estructura.

Por otra parte, escribir comentarios es un buen entrenamiento para ubicar lo esencial de una obra y sintetizar su contenido, lo cual puede resul-

---

4. Eva M. Rosenfeld, comentario del libro *My Sister, My Spouse, A biography of Lou Andreas Salomé*, de H. F. Peters, en *International Journal of Psychoanalysis*, 45, enero de 1964, p. 134.

tarles muy útil cuando escriban la contratapa de su libro. Si es otra persona quien escribe la contratapa, podrán apreciarla y opinar con fundamento, ya que ustedes habrán experimentado la tarea en letra propia.

Espero que se entusiasmen con la idea de transitar este género de escritura psicoanalítica que los invita a una lectura diferente, y a convertirse en algo así como guías de turismo bien intencionados, que preservan a los futuros lectores de peligros conceptuales y del riesgo de pasar por alto las ideas interesantes que ustedes, en cambio, han podido descubrir. De nuevo volvemos al principio: a escribir se aprende leyendo... y escribiendo.

## Convertir en libro los trabajos ya escritos

Para no abundar con temas que ya han sido tratados, les recomiendo la lectura de los dos capítulos anteriores, ya que todo lo que vinimos diciendo hasta aquí en relación con los escritos teóricos y sobre la clínica, es aplicable a la escritura de un libro, al punto que este puede, como dijimos, estar compuesto por la reunión de trabajos escritos o publicados con anterioridad.

Si desean mantenerlos como textos independientes, los incluirán tal como fueron escritos en su momento, es decir, como una serie de trabajos de distintas épocas, ordenados con algún tipo de criterio (cronológico, temático, etcétera).

Si en cambio tienen la intención de que cada trabajo se convierta en un capítulo, será necesario, además de un ordenamiento lógico, una revisión en conjunto para evitar reiteraciones, para lo cual lo que decimos más adelante acerca de la estructura *a posteriori* les podría ser de utilidad.

Puede que ustedes participen de un libro en que los artículos pertenecen a distintos autores, es decir, en una **compilación**, por lo general al cuidado de un compilador, tarea que puede recaer también en ustedes. Tanto en uno como en otro caso, quien la realice se reserva el prólogo, donde informa cómo se gestó el libro y con qué criterios llevó adelante la tarea de la compilación. Es importante que, si tomaran a su cargo esa tarea, tuvieran en cuenta lo que vamos a decir más adelante acerca de la estructura, el prólogo y el índice de un libro, de modo que, en la medida de lo posible, los distintos artículos no se sucedan simplemente unos a otros, sino que, en función de sus contenidos, quizá puedan agruparlos en capítulos por algún rasgo en común, o situarlos en una determinada secuencia, por lo cual el libro va a resultar más atractivo. Asimismo, para encontrar un título adecuado, los remito a las páginas 81 y 120 donde me refiero especialmente al tema. Dado que son varios los autores, se estila mencionar, ya

sea en el prólogo o en un ítem aparte, un breve currículum de cada uno, limitándolo en lo posible a los avales académicos que tengan relación con el artículo que han escrito.

Volvamos al libro que desean escribir, y a las distintas maneras como se puede originar. Podría ser que, a partir de descubrir que una serie de clases, conferencias o trabajos han seguido una línea temática o secuencial, decidan reunirlos en un libro donde cada una se convierta en un capítulo. Será necesario revisarlas para no fatigar al lector con inútiles reiteraciones, así como agregar los puentes o aclaraciones necesarias para relacionarlos entre sí. La revisión puede o no implicar el agregado de consideraciones surgidas a partir del ensamblaje y de la elaboración de las ideas.

También es factible que un libro se origine de manera inversa, es decir, preparando una serie de conferencias o clases para luego desgrabarlas con la intención de publicarlas. Si el libro mantiene el tono de las conferencias (si bien con las transformaciones lógicas que van de lo oral a lo escrito), el resultado será de lectura amena, como sucede con las dictadas por Freud en la Universidad de Viena y en la *Clark University*.<sup>5</sup>

Tanto si se trata de una compilación como si el libro es una reunión de trabajos anteriores, conviene hacer las aclaraciones del caso, para que el lector sepa a qué criterios responde y pueda decidir, por ejemplo, en qué medida le interesa volver a leer un material que ya conoce. Le evitamos así que tenga que descubrirlo por sí mismo, una vez iniciada su lectura.

Al escribir esto, veo que vuelvo una y otra vez a aquella idea primera de cuidar al lector (p. 48 y ss.), por lo cual quiero aprovechar la ocasión para hablarles de otra de las maneras de no cuidarlo, como es obligarlo a buscar datos o definiciones de términos fuera del texto que le ofrecemos. Ya hablamos antes de una situación similar, que se da con las notas al pie (p. 41), que obligan a bajar la vista para ir en su busca, de ahí el consejo de obviarlas en la medida de lo posible.

Un ejemplo que nos viene muy bien, sin que esto signifique una crítica a Barthes, porque... ¡cómo criticar a alguien que fue capaz de escribir *Fragmentos de un discurso amoroso*!<sup>6</sup> Si todavía no lo han leído les recomiendo que no dejen de leerlo si están enamorados, o tienen una pena de amor, o... como se habrán dado cuenta, este es otro de mis libros entrañables, así que mejor me detengo aquí, para no olvidarme de que estábamos hablando de otra cuestión.

Les decía que tratemos de evitarle al lector el trabajo de ir a buscar algo

5. Sigmund Freud (1916-17), "Conferencias de introducción al psicoanálisis", *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XV y T. XVI, 1976. Sigmund Freud (1909a), "Cinco conferencias sobre psicoanálisis", *O. C.*, Buenos Aires, AE, T. XI, 1976.

6. Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

fuera de nuestro texto y que usaremos este ejemplo de Barthes, por más que en su caso habrá tenido sobrados motivos para empezar el prólogo como lo hizo, o quizá supiera que se refería a algo que pertenece a la cultura francesa compartida por sus lectores. Lo cierto es que inició su ensayo “El grado cero de la escritura” de este modo:

*“Hébert jamás comenzaba un número del Père Duchêne sin poner algunos imierda! y algunos icarajo! Esas groserías no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una situación revolucionaria”.*<sup>7</sup>

Al leerlo, uno puede, entre otras cosas, enojarse o sentirse ignorante al no saber quién es Hébert, y pensar que, si no está aclarado, quizá debería saberlo, o arriesgarse a imaginar que “un número” es algo así como un paso de comedia, o alguna exhibición. Pero, como afortunadamente existe Internet (y también las enciclopedias en papel, por supuesto), uno puede ir a ver de qué se trata y enterarse de que Jacques-René Hébert fue un revolucionario que terminó sus días en la guillotina y que, como editor del periódico *Le père Duchêne*, siempre que escribía un artículo lo empezaba con algunos insultos previos. Sabido esto, recién entonces quizás uno se sonría, porque “número” no tenía que ver con ninguno de los significados imaginados.

Me pregunto, en nuestro caso, si es necesario que, sin tener buenas razones para hacerlo, dejemos cosas sin decir del todo, y si habremos ganado algo con que el lector abandone nuestro texto, pierda el hilo de lo que estaba leyendo y tenga el trabajo extra de volver a retomarlo... si es que lo hace.

## Opciones para las referencias bibliográficas

Después de este breve paneo por el tema de la relación con el lector, y antes de entrar en la problemática de la estructura de un libro, hago un intervalo para decir que en los libros, a diferencia de los trabajos, se suelen hacer llamadas en el texto numeradas en forma correlativa y se agrega la referencia correspondiente al pie de la página, tal como figuran en este libro. Otra forma, aunque menos usual, es la de consignar la suma de referencias al final de cada capítulo o bien todas al final del libro. Me parece más cómoda la mención al pie, porque el lector la ubica con facilidad sin abandonar la página que está leyendo.

Las referencias bibliográficas conviven con notas al pie que agregan datos o aclaran el texto. En todos los casos, se consignan además al final del

---

7. Roland Barthes, “Prólogo”, en *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1986.

libro, en una lista alfabética de los apellidos de los autores, tarea que se simplifica si se realiza en paralelo tal como vimos en la página 35 y ss. A veces, al pie de página se intercalan las notas, y otras se numeran correlativamente y se reservan para hacer una lista aparte.

En lo que hace a este libro, si bien se suele consignar sólo las iniciales de los nombres de los autores, elegí dejarlos completos en las páginas, anteponiendo el nombre al apellido, para hacerles más amable, durante la lectura, la tarea de individualización ya que, si se trata de un autor desconocido por nosotros, si sólo contamos con una inicial no sabemos si se trata de un autor o de una autora.

En la lista de la bibliografía final utilicé en primer lugar el apellido y luego la inicial o iniciales de los nombres, como es habitual. Al final de la Bibliografía decidí agregar una nota bibliográfica en relación a los títulos completos de los historiales freudianos, como les comenté en la página 28 para facilitarles la búsqueda en los índices de las obras completas.

Las búsquedas en la *web* no presentan este inconveniente, ya que basta buscar una palabra o grupo de palabras para que aparezcan situadas en el resto de la obra, pero lo hice pensando que siempre habrá quienes prefieran manejarse con los libros tradicionales.

Como hemos dicho, hay muchas maneras de citar la bibliografía, y esta que les propongo es la más habitual, al menos por el momento y, como también hemos dicho, los detalles los encontrarán en el capítulo correspondiente (p. 31). No olviden que la bibliografía que acompaña a un libro, si está bien elegida y consignada, hace a su seriedad y credibilidad científica.

Algunos libros complementan el índice inicial con otros situados al final donde figuran las materias tratadas o los autores mencionados a lo largo del texto y las páginas en que aparecen. Al final de cada tomo de las ediciones de Freud, tanto los de Biblioteca Nueva como los de Amorrortu Editores, encontrarán ejemplos de estos índices, y particularmente en esta última, en el ya elogiado tomo XXIV dedicado exclusivamente a los distintos tipos de índices.

Digamos una vez más que lo formal es sólo un aspecto de la cuestión; el más importante está en el reconocimiento justo y científico que les debemos a quienes nos nutrieron con sus ideas.

## EL LIBRO QUE NACE COMO TAL

Antes nos dedicamos a los libros que se construyen reuniendo trabajos ya escritos y también a los que comenzaron a partir de clases o conferencias.

Hablemos ahora del libro que nace como tal, siguiendo nuestros deseos o inquietudes sobre un tema en particular, para lo cual comenzaremos por referirnos a un elemento que, como veremos, es imprescindible.

### Acerca de la estructura

La estructura de un libro es un andamiaje lógico y conceptual que alberga y ordena los contenidos, otorgándole coherencia al conjunto de las ideas. Se compone en términos generales de una introducción, un desarrollo y un cierre. O, dicho de otra manera, de una aproximación al tema y al lector, del desarrollo de los argumentos y finalmente, del desenlace o las conclusiones finales.

Como hemos visto (p. 85), un trabajo psicoanalítico también cuenta con una estructura pero, por lo limitado de su extensión y su ajuste a reglas ya planteadas desde los usos o desde la publicación a la que está destinado, la construcción de dicha estructura es bastante sencilla. Es más, todo escrito se estructura de alguna manera, como cuando dijimos que al escribir para divulgar utilizáramos preferentemente una forma narrativa directa constituida por la secuencia “planteo-nudo-desenlace”.

Una vez me contaron que un joven, preocupado porque tenía que dar su primera conferencia ante un público numeroso, le pidió consejo a un profesor veterano. Para tranquilizarlo, el profesor le dijo que era más sencillo de lo que parecía. Bastaba con que anunciara primero lo que iba a decir, luego lo dijera y finalmente lo reuniera: “Voy a decir –lo digo– ya lo dije”. He aquí otro modelo de estructura.

En términos de su importancia, pensemos que aquellos cuentos que admiramos y que han llegado a considerarse “perfectos” se deben a que, además del talento del autor, poseen un contenido interesante y una cierta dosis de suspenso frente al desenlace. Pero también poseen la infaltable estructura también “perfecta” que nos mantiene en vilo hasta el final. Este género literario es uno de los más difíciles, por la necesidad de que nada falte, sobre ni esté fuera de lugar, y porque todos los elementos se relacionan entre sí y funcionan como indicios del desenlace o bien como piezas indispensables del argumento.

Si bien un buen cuento es un ejemplo extremo, la estructura siempre

es un componente importante, especialmente en un libro. Si la estructura flaquea, está poco clara o el autor no le ha dedicado el tiempo y el cuidado necesarios, repercutirá en su contenido y en los deseos del lector de continuar con la lectura.

Desde ya que para un libro sobre psicoanálisis se pueden crear distintos tipos de estructuras, algunas más cercanas al relato de ficción, donde un tema anticipa e introduce al siguiente sin divisiones ni apartados, o más afines al lenguaje y a las reglas habituales del pensamiento científico, en que el texto se divide en capítulos, apartados e ítems. Otro tanto sucede con el lenguaje empleado, que puede tender a ser más retórico o más directo, de acuerdo con la personalidad y las posibilidades estilísticas del autor.

Un elemento a tener en cuenta a lo largo del libro es la coherencia del estilo, que se suele lograr por el hecho de ser una única persona la que escribe. Sin embargo, no surge de un modo espontáneo, sino que hay que estar atentos para no variar en ocasiones el tono general de más formal a más informal, por ejemplo, cosa que a menudo sucede.

Si los autores son tres o más (noten que excluyo la posibilidad de que escriban un libro entre dos, mucho más sencillo, por cierto), si son más, decía, conviene que, para lograr la mencionada coherencia estilística, solo uno de ellos se haga cargo de la escritura, porque una cosa es pensar entre varios y otra escribir entre varios. Quienes hayan tenido esa experiencia, probablemente coincidan conmigo. Una posible solución es que cada autor se reserve para sí uno o más capítulos y que alguien se haga cargo de la estructura y el índice.

Al menos hay dos maneras de plantearse cómo crear la estructura; ya sea como un trabajo previo y preparatorio para comenzar a escribir, o bien como una búsqueda que se realiza después de haber avanzado en el texto. Es decir, la estructura se puede determinar *a priori* o descubrir en el texto *a posteriori*. La utilización de una u otra tiene que ver con el tipo de creatividad de su autor. En algunos, las ideas evolucionan mentalmente hasta un nivel avanzado, para recién entonces iniciar el diálogo con el papel o la pantalla, como les sucede a los pintores que se sientan largo tiempo frente a la tela sin dar una sola pincelada, pero elucubrando la obra en su interior. Llegado un momento, realizan la obra en un tiempo relativamente breve.

En otros casos, en cambio, se va creando la estructura a medida que se realiza la obra, en estrecho contacto y diálogo con la tela o la materia si son pintores, o con las ideas, la asociación libre y las lecturas de otros autores si son analistas, como hemos venido haciendo hasta ahora. O, lo que es lo mismo, así fue concebida la estructura de este libro. Ocupémonos ahora de delinear las diferencias entre los dos tipos de estructura.

## Estructura *a priori*

Así como un arquitecto traza y ajusta los planes antes de construir una casa, la estructura *a priori* es creada antes de haber escrito una sola letra, de modo de lograr un plan sobre el cual se dispondrán los contenidos del futuro libro.

Este tipo de estructura, como sucede con cualquier plan o proyecto, es útil siempre y cuando se pueda cambiar sobre la marcha, por lo cual tiene que ser concebida desde el vamos como abierta, provisoria y suficientemente maleable para dar cabida a las nuevas ideas surgidas durante el trabajo, como en la novela *Todo cuanto amé*, en la que Siri Hustvedt le hace decir a su protagonista, un académico:

*“Aquel otoño acabé mi libro [...]. Lo había comenzado con la esperanza de que el rigor epistemológico me ayudara a llegar hasta el final, de que el libro terminara siendo un argumento sintético sobre la visión artística y sus cimientos filosóficos e ideológicos, pero a medida que trabajaba en él fue convirtiéndose en una obra más extensa, más indefinida, más especuladora y –creo– más honesta. Se deslizaron en ella ambigüedades ajenas a su esquema inicial, pero las dejé estar a modo de interrogantes”.*<sup>8</sup>

Digamos de paso que en este fragmento también se aprecia cómo al terminar un libro ya no pensamos de la misma manera que al iniciarlo, porque escribir no sólo es poner en palabras lo que ya sabíamos, sino aprender, escribiendo, lo que antes desconocíamos.

## Estructura *a posteriori*

Es la que hemos creado con el método explicitado a lo largo de este libro. Es decir, una vez que tenemos buena parte del material escrito y hechas las primeras correcciones, nos dedicamos a descubrir la estructura lógico-conceptual que lo sustenta. La idea que subyace a este tipo de estructura es que el desarrollo del pensamiento va creando una forma que no es azarosa, sino que posee un hilo conductor que habrá que descubrir.

Es un trabajo de ingeniería (además de arquitectura), que requiere paciencia y dedicación. Tiene algo en común con el montaje de una película y su búsqueda para que las escenas cobren mayor sentido y armonía formal, al cambiar o combinar de otro modo sus secuencias.

---

8. Siri Hustvedt, *Todo cuanto amé*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 155.

Celebremos que en estos días contamos con el invaluable apoyo del procesador de textos que nos permite cortar, pegar, superponer y unir partes del texto para su montaje. E incluso eliminarlas, por repetidas, excesivas, intrascendentes... aquí también se siente la presencia de las *vias di porre* y *di levare* (p. 61).

Para decirlo en otras palabras, crear una estructura es encontrar la columna vertebral del libro, de modo que sostenga el recorrido de nuestro pensamiento, como si le sopláramos al lector al oído: “parto de esta idea para llegar a esta otra; en el camino aporto esta nueva idea (que puede tomar la forma de una pregunta, una afirmación, una conclusión), decido si la acepto o la desecho, la integro a las demás, despliego nuevos argumentos, llego a tales o cuales conclusiones...”.

Con esta modalidad *a posteriori* es posible que también se descubran digresiones del tema principal, se las desarrolle y, si se desvían en exceso del eje conceptual, “dejarlas como interrogantes”, como hizo el académico de la novela de Hustvedt, o bien apartarlas en tren de convertirlas a su vez en una obra independiente.

Siguiendo con las analogías, la estructura *a posteriori* sería equiparable a “Casapueblo”, la “escultura habitable”, del pintor Páez Vilaró, quien la construyó siguiendo el trazado del paisaje costero de Punta Ballena, en Uruguay, con sucesivas ampliaciones surgidas del entusiasmo por continuarla y no previstas en un comienzo. Es obvio que si el paisaje hubiera sido diferente, la casa habría sido diseñada de otra manera.

Lo importante es que cada uno encuentre el medio que mejor le permita alcanzar una profundización deseable del pensamiento, acompañándolo por una búsqueda crítica, rigurosa y sólida de las ideas de otros autores y arribe a ideas que contribuyan, en alguna medida, a enriquecer el conocimiento científico.

Sea cual fuere la estructura elegida, para poder apreciarla más fácilmente es útil trazar cuadros sinópticos con los diferentes títulos y subtítulos y con la mención de sus respectivos contenidos y, como con los otros cuadros, los de los pintores, alejarse unos pasos para apreciar qué efecto les ha causado.

## **Descubramos la estructura de este libro**

Pienso que puede ser un ejercicio interesante y útil descubrir las estructuras de los libros a partir de sus índices, con el fin de ver las distintas maneras como los autores se las ingeniaron (o no) para llegar a buen puerto. Entretanto los invito a que, ya que ustedes y yo tenemos este libro en-

tre las manos, nos dediquemos juntos a revisar el índice, para que pueda comentarles paso a paso de qué modo lo fui armando.

Como saben, el libro trata de la escritura psicoanalítica y está dividido en tres capítulos, el primero dedicado a la escritura de trabajos, el segundo a la de la clínica, y este, tercero y último, a la de los libros. Cada uno tiene su propia estructura, que a su vez se subordina a la estructura total.

Hay un capítulo que en rigor se puede considerar un anexo, ya que el libro habría podido detenerse antes sin quedar incompleto, siempre y cuando se suprimiera su mención en el subtítulo. Es el capítulo que tiene que ver con la evaluación por parte de un comité editor, cuyo enlace con el resto proviene del hecho de que publicar es la consecuencia natural de escribir trabajos científicos.

El eje principal, anunciado también en el subtítulo, es el propósito de acompañar el recorrido de un texto desde el primer borrador hasta su preparación para ser publicado. Ese primer borrador nace por asociación de ideas alrededor de un tema, se afianza con una intervención consciente con el fin de apoyarlas en nuestro bagaje teórico y, en contrapunto con la investigación bibliográfica y con el reiterado empleo de la *via di porre* y la *di levare*, ir componiendo su contenido. Todo esto se apoya en una estructura formal, lógica y conceptual, que contiene a las unidades que lo integran, como vimos unos párrafos antes.

El recorrido mencionado se sustenta en tres presupuestos teóricos: a) se escribe en resistencia, b) se escribe desde la asociación libre y c) se escribe para un otro, un lector cuyo perfil procuramos delinear de antemano.

Como habrán notado, la resistencia a escribir, primera de las proposiciones que constituyen el sustento teórico del libro, inicia cada uno de los capítulos. Quisiera comentarles que fue la que más me costó ubicar, a pesar de que parecía *prima facie* que podría constituir un capítulo aparte, por su carácter teórico de eje conceptual y su presencia mientras escribimos. De hecho, le había dedicado a este tema un trabajo publicado con anterioridad, tal como figura en la bibliografía.

Sin embargo, no encontraba dónde ubicarlo de una manera que no pareciera desconectada del resto. Hice varios intentos, siempre con la sensación de que, a pesar de ser una pieza importante del rompecabezas, no terminaba de encajar con las restantes. Primero la ubiqué íntegramente al comienzo, es decir, abarcando en conjunto las resistencias a escribir en general y las específicas frente a la escritura de la teoría, de la clínica y de un libro. El problema era que, de este modo, tenía que aludir a los capítulos posteriores, que obviamente el lector no había leído.

Intenté presentarla entonces como un apéndice y lo único que lograba era invertir el problema, porque eran inevitables las alusiones a los

capítulos que el lector ya había leído, y la lectura se hacía pesada. Por otra parte, esa ubicación iba en desmedro de la importancia que le atribuyo al tema, amén de que tampoco me parecía una buena manera de despedirme del lector, hecho al que, como habrán advertido, le doy mucha importancia.

Si me detengo en estos detalles, es para darles una idea del problema complejo que es crear la estructura de un libro, porque si bien se puede resolver de distintas maneras, algunas hacen más que otras al equilibrio de las distintas partes que la componen.

En cuanto a **la secuencia de los temas**, estamos frente a otro de los problemas a resolver, dado que, tal como en el cine o en la literatura, hay escenas que tienen que aparecer antes que otras, para mantener el interés y hacer comprensiva la trama.

Sólo la maestría de escritores como García Márquez pueden escribir *Crónica de una muerte anunciada* diciendo en la primera línea que al pobre Nazar lo van a matar ese mismo día y tenernos en vilo hasta la última línea de la historia; porque es el cómo y no lo que sucede que pasa a primer plano. Es decir, utilizar el esquema de la novela policial, que presenta primero el enigma y después el camino para develarlo. Pero volvamos a lo nuestro, que no estamos escribiendo una novela policial.

Les cuento cómo terminó la historia de la estructura de este libro. Finalmente, como habrán notado, decidí dividir el tema de las resistencias a escribir en una parte general al comienzo y otras dos específicas, encabezando los demás capítulos. No pude, sin embargo, dar respuesta a mis reservas acerca de que al lector le podría resultar un tanto pesimista la idea de recibirlo teorizando sobre las dificultades. Ustedes dirán.

## ENTRE LA TAPA Y LA CONTRATAPA

### Un mapa llamado índice

De la estructura del libro, ya sea *a priori* o *a posteriori*, se desprenderá el índice, donde se ordenan los diversos contenidos y sus respectivos enlaces, según el estilo y la personalidad del escritor. Resultará así más contundente y práctico o más poético; más detallado o más sucinto; pero en cualquier caso lo importante es que responda al objetivo de ofrecer un mapa organizado del contenido del libro, y también una idea global y rápida de su contenido; algo así como si el lector lo hojeara sin dar vuelta las hojas.

En cuanto a nosotros, el índice es nuestro compañero de tareas, y tenerlo a la vista, en alguna pared cercana mientras escribimos nos ayuda a

ordenar las ideas, a retocar la estructura siempre que sea necesario y también a modificar incluso el índice.

Cuando se prepara un número de una revista no científica, se suele hacer una grilla donde figura un rectángulo para cada hoja, y allí se pega un papel con la nota que se va a ubicar en ese lugar. Esto permite tener una idea en conjunto y a la vez apreciar cuando algo se repite o se desbalancea y, sobre todo, es una gran satisfacción cuando se han ocupado todos los espacios... y se comprueba que se han llenado bien.

El índice merece esmero y dedicación ya que, si el título puede ser pensado como el máximo resumen del tema del libro, su índice hace al esqueleto. Es una condensación extrema y ordenada de sus contenidos y diferencia los más destacados de los secundarios, así como sus enlaces. Podríamos decir que es la cara visible de la estructura, a la cual devela y, al igual que ella, tiene que ser pasible de modificaciones.

Es importante que refleje las partes que componen el libro, los capítulos que abarca y sus apartados. Hay que procurar que no presente saltos bruscos ni capítulos muy breves junto a otros de una extensión desmedida. Si esto sucede, siempre está la opción de dividirlos en dos más breves. Tampoco conviene que sea excesivamente explicativo ni demasiado sintético, es decir, no inclinarse del todo hacia la *via di porre* ni la *di levare*.

En cuanto a la diagramación del índice, para que el lector encuentre fácilmente lo que busca, sería deseable que pudiera abarcarlo en su totalidad, por lo cual conviene que no se extienda, en la medida de lo posible, mucho más allá de dos páginas enfrentadas, al estilo de las agendas “semana a la vista”.

Un dato curioso es el de las controversias sobre su ubicación, en cuanto a si conviene que encabece el libro o vaya al final. En los libros escritos en lenguas latinas se acostumbra a ubicarlo al principio y en las sajonas, al final. Por mi parte, y como lectora, más allá de que la lengua que manejo es latina, encuentro más cómoda su ubicación en las primeras hojas, reservando para el final los índices suplementarios, ya sea de notas, citas, temas o autores o, como en *La interpretación de los sueños*, en el que hay, precisamente, un índice de sueños.

## Cuidado con el prólogo

El prólogo requiere sumo cuidado, dado que es nuestra tarjeta de presentación y una vidriera del contenido del libro, así como una invitación al potencial lector para que se aventure a leerlo. Además, y como bien dice el

saber popular, “no esperes a una segunda oportunidad para dar una buena primera impresión”.

Escribo esto y me acuerdo de la anécdota del etólogo Konrad Lorenz, de la época en que experimentaba el concepto de “impronta”. Se las ingeniaba para ser lo primero que vieran unos gansos al nacer, echaba luego a andar por el jardín, imitando los pasos de ganso, y los gansitos lo seguían, tal como si se tratara de la mamá. Por detrás de la cerca, los vecinos, extrañados, sólo veían asomar intermitentemente la cabeza de un raro personaje que se paseaba por el jardín emitiendo extraños sonidos, sin imaginar que de ese modo se estaba encaminando a ganar el premio Nóbel.

Pero volvamos al prólogo. Es una pieza literaria en sí misma, con su inicio, desarrollo y desenlace, que cuenta en su haber nombres ilustres tanto en la literatura psicoanalítica, como en la literatura en general. Tal es el caso de los prólogos escritos por Freud, tan merecedores de relecturas como el resto de su obra, o los de Borges, recopilados en un libro bajo el ingenioso título de *Prólogos con un prólogo de prólogos*,<sup>9</sup> y que está, por supuesto, prologado por Borges.

Parece ser que la tarea de prologuista puede llegar a producir una fama adicional, como le sucede a un escritor afecto a escribirlos, el español Juan Manuel Montalbán, al punto que otro escritor español, también Juan pero Marsé, dijo alguna vez en son de broma, que pensaba escribir un cuento en que un señor entrara a una librería de Madrid y pidiera “un libro no prologado por Montalbán”.

Los hay de muy variadas formas, a veces escritos por el propio autor, o bien por otra persona elegida ya sea por motivos afectivos, por su idoneidad en el tema o para que avale el libro y le otorgue prestigio. En el caso de que lo escribamos nosotros, es imprescindible que lo dejemos para el final, ya que recién entonces tendremos un panorama completo del libro.

Entre los ingredientes del prólogo, prefacio, palabras preliminares, introducción, o como quiera que lo llamemos, está la mención del interés o inquietud que originó el libro, ya sea porque una idea, una frase o un hecho clínico nos llamaron la atención como para reflexionar y escribir sobre ellos, o porque advertimos que es un tema poco transitado, o bien porque se liga a nuestra vida profesional y lo venimos pensando desde largo tiempo atrás, etc. No estará de más que digamos algo acerca de nosotros y de aquellas actividades profesionales que justifican nuestro interés o idoneidad en el tema. Al lector le interesará saber quiénes somos y desde dónde decimos lo que decimos, a menos que nuestra fama trascienda las fron-

---

9. Jorge Luis Borges, *Prólogos con un Prólogo de Prólogos*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

teras, lo cual no es muy común. También le interesará que le acerquemos algunas pistas sobre las ideas o conceptos contenidos en el libro que consideramos especialmente importantes. La experiencia de haber escrito comentarios, como les dije, nos resultará especialmente útil en estos casos, ya que se trata de dar apenas unas pinceladas, porque un prólogo demasiado extenso no es, según creo, lo más conveniente.

La ventaja de encomendárselo a alguien es que ese alguien puede ser más objetivo y además descubrir facetas del libro que a nosotros, por estar demasiado involucrados, se nos pueden haber pasado inadvertidas. Esa otra persona suele tener menos trabas con el tema de la modestia (auténtica o considerada conveniente), mientras que nosotros podemos sentirnos inhibidos para manifestar los elogios o la admiración que nos despierta el fruto de nuestros afanes.

Elegir quien prologue el libro es un tema delicado, porque si se lo encomendamos a un amigo quizá tienda a ser demasiado benévolo y elogioso. Si en cambio nos lanzamos a la búsqueda del brillo adicional que podría darle a nuestro libro un colega de prestigio, esto puede convertirse en un arma de doble filo. Supongamos que nos entregue por ejemplo un prólogo muy extenso, o donde hace una especie de reflexión en paralelo, lo cual es, a todas luces, innecesario. Sumémosle a esto el riesgo de que el prólogo se vuelva más importante que nuestro libro, como le pasó a Anika Rifflet-Lemaire, una estudiante belga que escribió una tesis universitaria que Lacan accedió a prologar.<sup>10</sup> Aunque pensándolo bien, creo que elegí mal el ejemplo, porque nadie se acordaría de tal tesis si no fuera por el famoso prólogo.

Ante cualquier duda, es mejor dejar el prólogo en casa, y tomar el recaudo de consultar interlocutores válidos que nos ayuden a ver si pecamos por demasiado extensos o demasiado breves, y darnos su opinión acerca de si les pareció atractivo. De este modo, evitaremos el riesgo de inducir al lector a pasarlo por alto, impaciente por empezar a leer el libro en sí o, peor aun, que renuncien a seguir leyendo. Quizás influidos por experiencias de este tipo hay quienes, por hábito, se los saltean.

Mientras dejamos descansar el prólogo, para volver a él todas las veces que sea necesario y corregirlo primorosamente, dediquémosle un párrafo a esa otra carta de presentación, hecha de palabras de otros, que son los **epígrafes**. Como ya dijimos (p. 84), tienen que estar relacionados con el tema y no limitarse a contar con nuestras preferencias literarias o psicoanalíticas. Suele causar perplejidad un epígrafe que tiene una relación re-

---

10. Jorge Baños Orellana, *El idioma de los lacanianos*, Buenos Aires, Atuel, 1995, p. 15 y ss.

mota, o peor aun ninguna, o que su relación se va a develar recién al pro-mediarse el libro, por ejemplo. En suma, es mejor dejar al libro huérfano de epígrafe, que elegir uno inadecuado.

Por lo general, se escriben **dedicatorias** o bien una **lista de reconocimientos** a los maestros, a quienes han colaborado en la lectura previa, a la familia o los amigos.

Quizás sea una buena idea darle a leer a los destinatarios de nuestra gratitud lo que hemos escrito antes de que el libro se publique porque a veces, con las mejores de las intenciones, les provocamos sentimientos muy diferentes de los que imaginamos; la mención les parece tibia en relación a sus contribuciones o, por el contrario, les resulta poco creíble porque la juzgan desmedida.

También puede suceder que nos ayuden sugiriéndonos personas merecedoras de reconocimiento que hemos obviado inadvertidamente.

Algunos autores se apartan de lo usual, y en ese sentido es célebre la dedicatoria que escribió Winnicott para su libro *Realidad y juego*: “A mis pacientes, que pagaron por enseñarme”, que ha despertado tanto aprobaciones como polémicas.<sup>11</sup>

## El título y la contratapa

Les reitero que todo lo que dijimos *in extenso* sobre el título de un trabajo (p. 83) sigue siendo válido cuando se trata de un libro. Podría ser bueno que le echaran una mirada, habida cuenta de la importancia que tiene la elección de un título adecuado. Allí decíamos, entre otras cosas, que tuviéramos en cuenta que fuera una invitación clara al lector de lo que encontrará en su interior, que implicara una síntesis del contenido y que, si elegimos un título metafórico o poético, lo aclarásemos en el subtítulo. No hay que olvidar que si el título no responde a su contenido, inducirá a error al bibliotecario (o a los motores de búsqueda), que no lo archivarán en el lugar adecuado y difícilmente llegará a los lectores también adecuados. Una de las condiciones deseables para el título de un libro es que sea atractivo, como por ejemplo presentar algún grado de suspenso o enigma para que el lector necesite tomarse un instante (pero no más de uno) para descifrarlo.

Algunos autores optan por el camino inverso y dicen prácticamente todo en el título, lo cual sería como si en el título de una novela policial se dijera quién es el asesino. Sin embargo, si el contenido o la naturaleza del

---

11. Donald D. Winnicott, *Realidad y juego*, Buenos Aires, Gedisa, 1991.

libro lo requiere, puede ser interesante hacerlo: Ángel Garma en su libro *Génesis psicósomática y tratamiento de las úlceras gástricas y duodenales*.

Además de cumplir con la condición de ser atractivo, es muy importante que el título sea fácil de recordar. Tanto la percepción y la memoria como el idioma, además de estar ligados al inconsciente, tienen sus propias leyes, que inciden en que un título como *Anochecer de un día agitado* (*A Hard Day's Night*) de los Beatles, o frases como “Sur, paredón y después”, del tango de Homero Manzi, no sólo se recuerden, sino que han pasado a formar parte del idioma compartido. Por lo tanto, si ustedes les hacen una especie de test a los amigos para ver si, pasados unos días de haberles dicho el posible título, lo recuerdan. Dispondrán así de una manera sencilla de comprobar cuán recordable es, sin aplicar ninguna ley al respecto.

Pero hay algo más. Cuando les propongan el título, presten atención a las asociaciones con que, por lo general, acompañaron espontáneamente la respuesta. Si varios de ellos coinciden en una determinada asociación, es probable que tal cosa les suceda a buena parte de los posibles lectores.

Les cuento qué me sucedió con el título de este libro, al que iba a llamar *Astucias para escribir sobre psicoanálisis*. Me gustaba mucho la palabra “astucias”, tanto por el sonido como por la proximidad con Borges, y también porque le atribuía algo de misterioso que me parecía atrayente. Sin embargo, la mayoría de los “encuestados” lo relacionó más bien con algo cercano a su segunda acepción (“ardid”), y que yo, en mi entusiasmo no había tenido en cuenta. Les sonaba, en suma, a “viveza criolla”. Como estaba lejos de lo que yo quería sugerir en el título, pero también sentía pena por tener que renunciar a esa palabra, cambié el título pero la mantuve en el epígrafe y también en distintas partes del texto, aunque ya como propias de Borges, que bien se las podía permitir.

Una vez que hayan encontrado el título, y que hayan escrito el prólogo (o solicitado a alguien que lo escriba), les sugiero que hagan una última revisión de todo el libro, en la cual apliquen sobre todo la *vía di levare* (p. 61). Pregúntense frente a cada palabra, a cada frase, si es de veras indispensable. Digo esto porque en un libro también se tiende a escribir más palabras de las necesarias. Saquen todas las que no merezcan existir (recuerden, son aquellas que no agregan, distraen y cuando no están, nadie las echa de menos). Luego, cuenten las páginas que se han ahorrado de ese modo. Es *vox populi* que, antes de esta última lectura, las palabras que sobran andan por el orden del 10% del total... palabras más, palabras menos. Esta cifra es válida, siempre y cuando la *vía di levare* se haya llevado una buena cantidad de palabras antes, mientras hacían las correcciones.

La **contratapa** es casi tan importante y decisiva como la tapa, ya que es

común que, después de mirar la portada de un libro, se lo dé vuelta para leer la contratapa.

Si bien no hace falta decir allí todo sobre el libro, sino sólo lo de mayor relevancia, es imprescindible que tenga, si me permiten la expresión, “gancho”. Aquí se puede aplicar lo que dijimos acerca de cómo escribir para divulgar (p. 97). Así que les sugiero que sean breves, vayan derecho al grano, sin introducciones ni vueltas. Sobre todo, no reproduzcan tal cual el comienzo del prólogo (cosa frecuente) porque quien lea la contratapa y luego al menos unas líneas del prólogo, no le va a caer bien que le digan lo mismo por segunda vez... y con las mismas palabras.

Con esto podemos dar por terminado el libro, pero falta algo sumamente importante, así que por favor vayan a llevarlo cuanto antes al **Registro de la Propiedad Intelectual**, porque vuelvo a decirles que las ideas no se matan, como escribió Sarmiento en la piedra, pero al menor descuido... se roban.

## A la hora de publicar

Si ya han vivido la experiencia de publicar un libro, podrán pasar por alto este apartado, pero les voy a pedir que no hagan lo mismo con el siguiente, para darme la oportunidad de despedirme de ustedes.

Si en cambio nunca publicaron ni se han tropezado con las resistencias para hacerlo, tengan en cuenta que escribir y publicar un libro son dos hechos muy distintos y requieren habilidades que no siempre se conjugan entre sí, a punto tal que no es mala idea depositar la tarea en manos más idóneas, es decir buscar un agente que se ocupe de este engorroso asunto. Sin duda lo hará con más facilidad y mejor resultado, además de cuidar algo fundamental e imperioso que va de la mano de editar, como es lograr su distribución. Si, por el contrario, deciden buscar una editorial por sí mismos, consulten con los colegas para ver cómo les ha ido en este tramo de la escritura. Será bueno que, una vez tomada la decisión, confíen en los puntos de vista del editor, porque seguramente les dará valiosos consejos sobre el título, el índice y otros temas que hacen a su *métier*. Cuando hablo de confiar, no estoy pensando en que lo hagan ciegamente, sino en evitar que rechacen de plano sus sugerencias. También es cierto que a veces es difícil aceptar puntos de vista diferentes sin sentirlos como una intromisión, así que, como dijimos cuando el Comité Editor nos pidió modificaciones, guardémoslas unos días para volverlas a ver más tarde con el ánimo más calmo. Tal vez, hasta les demos la razón.

Una vez en tratativas con la editorial, investiguen si se tuvo en cuenta

el trabajo de corrección, ya que es una tarea profesional que requiere idoneidad. Hay una tendencia, debido a las nuevas tecnologías, a confiar en que con ellas basta, pero lo cierto es que si bien mejoran mucho la presentación de los escritos, como ya dije, son máquinas y no piensan. Esto no significa que no escribamos bien; por bien que lo hagamos, siempre se nos pasa inadvertido algún que otro error.

Una cuestión importante a resolver en esta instancia es el **diseño de la tapa**, salvo si el libro forma parte de una colección, en cuyo caso la editorial mantiene un diseño uniforme para todos los títulos que la componen. Aunque por lo general la tapa es tarea de profesionales de la propia editorial, a veces el autor tiene cierta injerencia en su diseño. En cualquiera de los dos casos, vale la pena no desentenderse.

No olviden que la tapa tendrá que competir en las mesas de las librerías con muchos otros libros por lo cual, además de ser atractiva, es necesario que se destaque entre las demás. Esto significa, entre otras cosas, que el título, el nombre del autor y el subtítulo no se pierdan en medio de ilustraciones y que su tipografía sea bien legible, para lo cual el color de las letras tiene que contrastar suficientemente con el color del fondo. De este modo evitamos que suceda lo de las películas subtituladas, en las que, en los tramos en que eso no se logra, nos perdemos la mitad de las leyendas.

Para tener una idea de la diversidad de habilidades que se requieren para publicar un libro, es interesante leer *El mundo de la edición de libros*<sup>12</sup> o al menos, el comentario que escribí sobre ese libro.<sup>13</sup> Allí me enteré, por ejemplo, de la importancia de echarle una ojeada rápida (*skim*) al libro a punto de editar para ver el formato de la página, las jerarquías de los títulos, la distribución de los espacios en blanco, etc., en función de atraer la atención del lector. También me enteré de la cuestión de los llamados soportes, porque además del libro tal como lo conocemos, es decir el tradicional, impreso en papel y encuadernado, hay otras opciones, cada uno con sus ventajas y desventajas, como podría ser el libro virtual, o bien la práctica de “bajar” el libro o parte de él a un *blog* o similares, ya que en tiempos de la *web* la publicación vía *Internet* es una opción a considerar.

---

12. Leandro de Sagastizábal y otros, *El mundo de la edición de libros*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

13. Gloria Gitaroff, comentario a *El mundo de la edición de libros*, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, LX, 4, 2003.

## VAMOS A DEJAR AQUÍ

Un libro es una tarea de largo aliento, de tiempo y de ganas, de infinidad de horas solitarias ideando estrategias, buscando palabras y desechándolas por igual. Nos acompañaron las enseñanzas de los maestros, los diálogos con nuestros pares y sobre todo nuestros amigos-colegas, que nos hicieron sugerencias sin dañarnos.

Hemos entablado con nuestro libro una relación muy parecida a la del enamorado que, como pasa con los amores, pudo haber empezado de muchas maneras, desde la tibieza inicial que crece lentamente, hasta la pasión más exaltada y que despierta asombro: “¡no puedo creer que me esté sucediendo algo semejante!”

Durante ese tiempo nos fue difícil pensar en otra cosa, y sacamos de los lugares más inverosímiles agua para el molino de nuestras ideas, escribiéndolas en papelitos sueltos que solíamos perder. Tuvimos incluso la necesidad de llevarlo con nosotros a todas partes, ya sea en el pensamiento o incluso en la realidad, ahora con la *notebook* como antes con los manuscritos. No podíamos evitarlo, aunque supiéramos que nos exponíamos a las jugarretas del inconsciente, a punto tal que más de un escritor, como le pasó a Lawrence quien, al olvidar sus cuartillas en un tren... tuvo que escribirlas todas otra vez, en una época en que las novelas que se preciaban de tales no bajaban de mil páginas.

Entretanto, escribíamos. Hubo momentos tediosos y otros incomparables, los de los eureka de los nuevos descubrimientos, porque mientras amasábamos las ideas aparecieron otras que, de no habernos sentado a escribir, jamás hubiéramos imaginado. También hubo momentos en que todo parecía perdido, como aquella vez que, cuanto más retocábamos la estructura, más se desdibujaba. Hasta que de pronto, como mecánicos súbitamente inspirados, descubrimos dónde estaba el desperfecto y escuchamos anhelantes el ruido del motor que de nuevo echaba a andar.

Después, apareció el deseo de abandonar la solitaria intimidad y confiar nuestra relación amorosa a los amigos, y también de enojarnos porque se atrevieron a mostrarnos sus falencias, cuando en el fondo sabíamos que tenían razón. Nos dolió como si fuera a nosotros que nos criticaban, con el agregado de que, cuando creíamos haber terminado, de nuevo tuvimos que ponernos a trabajar.

Entretanto, nuestra relación se fue transformando sin darnos cuenta siquiera. En esas idas y vueltas, felicidades y abismos, comprendimos que, como el análisis, un libro es interminable; siempre se puede leer más, pensar más, hacer nuevos hallazgos. Empezamos a sentir que había llegado el

momento de la última, breve e impar palabra “fin”, y de dejar atrás la felicidad que nos proporcionó mientras lo escribíamos (los sinsabores, por suerte, ya olvidados).

También ha llegado para mí el momento de darle fin a este libro. Espero que los ayude a sentarse a escribir y a ver cómo las musas (o los “musos”, si lo prefieren) tarde o temprano aparecen y que, de ahora en más, transiten con provecho y modifiquen según su gusto este camino que les he propuesto para escribir sobre psicoanálisis.

Espero también que, una vez dados los primeros pasos sin brújula de la libre asociación, de nutrirse de las ideas de los otros, de leer y releer, de encontrar el hilo conductor, de escuchar los sonidos de la escritura y de corregir hasta el cansancio, sientan que esta tarea de escribir, tan necesaria para el psicoanálisis como para ustedes, esta tarea, decía, se les haya vuelto menos ajena, más grata y más feliz.

Ha llegado también el momento de despedirnos, y de agradecerles por haber aceptado la invitación de acompañarme por un tiempo aquí, a mi lado, junto a mi mesa de trabajo y mi ventana.

# BIBLIOGRAFÍA

(AE: Amorrortu Editores-BN: Biblioteca Nueva) (O.C.: Obras Completas)

- Abadi, M., *Deseo, luego existo (en conversaciones con Gloria Gataroff)*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- Abuchaem, J., *El proceso diagnóstico*, Buenos Aires, Kargieman, 1979, I.
- Albalat, A., *Le travail du style enseigné par la correction manuscrite des grands écrivains*, París, Librairie Armand Colin, 1903.
- Anzieu, D., *El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis*, México, Siglo XXI, 1980.
- Baños Orellana, J., *El idioma de los lacanianos*, Buenos Aires, Atuel, 1995.
- Baranger, M.; Baranger, W. y Mom, J., “Proceso y no proceso en el trabajo analítico”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, XXXIX, 4, 1982.
- Baranger, W., “La noción de ‘material’ y el aspecto temporal prospectivo de la interpretación”, en *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, Asociación Psicoanalítica del Uruguay, IV, 2, 1961-62.
- Barthes, R., “¿Qué es la escritura”, en *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1986.
- *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Bedoían, J., “¡No entiendo lo que me dice!”, en *Revista Ñ*, N° 286, 23/3, 2009.
- Blanton, S., *Diario de mi análisis con Freud*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.
- Bolognini, S., *Pasajes secretos, teoría y técnica de la relación interpsíquica*, cap. V. Buenos Aires, Lumen, 2011.
- Borges, J.L., “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones*, Madrid. Alianza Editorial, 1994.
- *El elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, (1969), 2005.
- Prólogo a *Las ratas*, de José Bianco, Buenos Aires, Anagrama, 1987.
- *Prólogos con un Prólogo de Prólogos*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Breuer, J., “Estudios sobre la histeria” (Parte teórica), Buenos Aires, AE, T. II.
- Britton, R., “La angustia de publicación: conflicto entre la comunicación y la afiliación”, en *Libro Anual de Psicoanálisis*, N° X, 1994.
- Cabral, A.C., *Lacan y el debate sobre la contratransferencia*, Buenos Aires, Letra Viva, 2009.
- Chartier, R., “La mano del autor: Archivos literarios, crítica textual y edición”. Conferencia, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 11 de junio de 2010.
- Campalans Pereda, L., “El análisis ‘didáctico’ de Sigmund Freud”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, XLIX, 5/6, 1992.

- Carpentier, A., *Ese músico que llevo adentro*, Barcelona, Alianza, 1988.
- Comité Editor de la *Revista de Psicoanálisis*, “Escritura y evaluación de trabajos psicoanalíticos”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, Tomo 58, N° 1, 2001.
- Cortázar, J., “Diario de un cuento”, en *Deshoras*, Buenos Aires, Nueva Imagen, 1984.
- y Barrenechea, M., *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, s/f.
- Diccionario de la Real Academia Española, Madrid, Espasa, 1992.
- Dolto, C., prólogo a *Infancias*, de Dolto, F., Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.
- Doolittle, H.D., *Tributo a Freud*, Nueva York, 1979.
- Doria Medina, R.; Gitaroff, G.; Ortega, R. y López de Parada, H., “Para una historia de la *Revista de Psicoanálisis*”, en *60 años de psicoanálisis en la Argentina*, Asociación Psicoanalítica Argentina, Buenos Aires, Lumen, 2002.
- Eco, U., *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008.
- Etcheverry, J.L., “Sobre la versión castellana”, en Freud, S., *Obras completas*, Buenos Aires, AE, T. I.
- Ferro, A., “Cómo escribir un trabajo psicoanalítico: una receta psicoanalítica”, en *Revista Chilena de Psicoanálisis*, N° 22, diciembre de 2005.
- Freud, S. (1893-1895), “Señora Emmy Von N. (40 años, de Livonia)”, en “Estudios sobre la histeria”, Buenos Aires, AE, T. II.
- (1900a), “La interpretación de los sueños”, Buenos Aires, AE, T. IV; AE, T. V.
- (1901b), “Psicopatología de la vida cotidiana”, Buenos Aires, AE, T. V; T. VI; Madrid, BN, T. III.
- (1905a), “Sobre psicoterapia”, Buenos Aires, AE, T. VII.
- (1905e), “Fragmento de análisis de un caso de histeria”, Buenos Aires, AE, T. VII.
- (1907a), “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de Jensen”, Buenos Aires, AE, T. IX.
- (1908e), “El creador literario y el fantaseo”, Buenos Aires, AE, T. IX.
- (1909a), “Cinco conferencias sobre psicoanálisis”, Buenos Aires, AE, T. XI.
- (1909c), “La novela familiar de los neuróticos”, AE, T. IX.
- (1910k), “Sobre el psicoanálisis silvestre”, Buenos Aires, AE, T. II.
- (1912e), “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico”, Buenos Aires, AE, T. XII.
- (1913c), “Sobre la iniciación del tratamiento”, Buenos Aires, AE, T. XII.
- (1916-17), “Conferencias de introducción al psicoanálisis”, Buenos Aires, AE, T. XV y T. XVI.
- (1916-1917), “Conferencias de introducción al psicoanálisis”, “18ª Conferencia”, Buenos Aires, AE, T. XVI.
- (1918b), “De la historia de una neurosis infantil”, Buenos Aires, AE, T. XVII.

- (1920b), “Para la prehistoria de la técnica analítica”, Buenos Aires, AE, T. XVIII.
- (1921c), “Psicología de las masas y análisis del yo”, Buenos Aires, AE, T. XVIII.
- (1937c), “Análisis terminable e interminable”, Buenos Aires, AE, T. XXIII.
- (1937d), “Construcciones en el análisis”, Buenos Aires, AE, T. XXIII.
- (1940e), “La escisión del yo y el proceso defensivo”, Buenos Aires, AE, T. XXIII.
- “Inhibición, síntoma y angustia”, Buenos Aires, AE, T. XX.
- Carta a Wilhelm Fliess N° 32, 20-10-1895, Madrid, BN, T. IX.
- Carta a Wilhelm Fliess N° 66, 7-7-1897, Madrid, BN, T. IX.
- Carta a Wilhelm Fliess 21-9-1899, Madrid, BN, T. IX.
- Carta a Wilhelm Fliess N° 114 (6-8-1899), Madrid, BN, T. IX.
- *Cinq psychanalyses*, París, PUF, 1973.
- Historiales clínicos, “Katharina”, en “Estudios sobre la histeria”, Buenos Aires, AE, T. II.
- “Índices y bibliografías”, en Buenos Aires, AE, T. XXIV.
- *La afasia*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- y Andreas-Salomé, L., en *Correspondencia*, México, Siglo XXI, 1968.
- y Jung, C.G., *Correspondencia*, carta del 30 de junio de 1909, Frankfurt, Fischer Verlag, 1974.
- Gabbard, G.O., “Cómo escribir un trabajo psicoanalítico”, en *Revista Chilena de Psicoanálisis* 22, diciembre de 2005.
- “Disguise or consent: problems and recommendations concerning the publication and presentation of clinical material”, en *International Journal of Psychoanalysis*, 81, 2000.
- Galeano, E., “Sobre el arte de escribir”, publicado en: [www.consejosdeescritores.blogspot.com](http://www.consejosdeescritores.blogspot.com)
- García Márquez, G., “La mujer que escribió un diccionario”, en *El país*, Opinión, Madrid, 10-2-81.
- García Negroni, M.; Pérgola, L. y Stern, M., *El arte de escribir bien en español*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
- Gelman, J., entrevista en *Revista ADN Cultura, La Nación*, 23-1-2010.
- Gitaroff, G., “¿Por qué ocuparnos de Freud, el escritor?”, en *Trópicos, Revista de Psicoanálisis*, Sociedad Psicoanalítica de Caracas, VI, 1, 1998.
- “De Freud el escritor a Freud el psicoanalista”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, LVII, 3/4, 2000.
- *Los sueños*, Buenos Aires, Longseller, 2003.
- “La novela en el universo freudiano”, en *Revista de Psicoanálisis Docta*, Asociación Psicoanalítica de Córdoba, Año 1, 2003.
- Comentario a *El mundo de la edición de libros*, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, LX, 4, 2003.
- (ed.), *Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, Federación Psicoanalítica de América Latina (FEPAL), VI, 2004.

- “Las resistencias a escribir”, en *Actualidad Psicológica*, N° 349, enero y febrero de 2007.
- “Dificultades para escribir sobre la clínica (desde Freud hasta nuestros días)”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, LXIV, 3, 2007.
- “Los cinco historiales mayores de Freud: saga psicoanalítica y conjunto de enseñanzas”, en *Revista de Psicoanálisis de Guadalajara*, N° 3, 2008.
- y Guraieb, A., “El supervisor: ‘huésped por un momento’”, en el libro del 25° *Symposium de la Asociación Psicoanalítica Argentina y 35° Congreso Interno*, Buenos Aires, APA, 1997.
- Goetz, B., “That is all about Freud I had to say”, en *International Review of Psychoanalysis*, II, 1975.
- Green, A., “Transcription d’origine inconnue”, en *Nouvelle Revue Française*, 16, 1977.
- *De locuras privadas*, Buenos Aires, AE, 1994.
- Gusmán, L., “Sobre *La ocasión*” en “Radar”, *Página/12*, 19/6-05.
- Holt, R., Introducción a *Reading Freud. A Chronological Exploration of Freud’s Writings*. Nueva York, Routledge, Rothgeb, 1973.
- Hornstein, L., *Práctica psicoanalítica e historia*, Buenos Aires, Paidós, 1993.
- Hustvedt, S., *Todo cuanto amé*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Jones, E., *Vida y obra de Freud*, Buenos Aires, Hormé, Tomo II, 1976, cap. 14.
- Joyce, J., *Ulises*, Buenos Aires, Losada, 1999.
- Kancyper, L., *El complejo fraterno*, Buenos Aires, Lumen, 2004.
- King, S., *Mientras escribo*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000.
- Klein, M. y otros, *Grandes casos del psicoanálisis de niños*, Buenos Aires, Hormé, 1967.
- Kundera, M., *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 2006.
- Lacan, J., *Escritos* (1966). Versión corregida, México Siglo XXI, 1975.
- Laplanche, J.; Cotet, P.; Rey J.-M. y otros (presentación, traducción y notas de Irene Agoff), *Traducir a Freud. La lengua, el estilo, el pensamiento*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. B., *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1971.
- Lawrence, T.E., *Los siete pilares de la sabiduría*, Barcelona, Ediciones B, 1997.
- Lispector, C., *Un soplo de vida (Pulsaciones)*, Madrid, Siruela, 1999.
- Mahony, P., *Freud as a writer*, Nueva York, International University Press Inc., 1982.
- Markson, John W., “Writing out and through”, en *American Imago*, 5, 23, 1966.
- Marucco, N., *Cura analítica y transferencia – De la represión a la desmentida*, Buenos Aires, AE, 1999.
- Mc Dougall, J., *Las mil y una caras de Eros – La sexualidad humana en busca de soluciones*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Melville, H., *Bartleby el escribiente*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001.
- Michels, R., “The Case History”, en *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Vol. 48, N° 2, 2000.
- Mijolla-Mellor, S., “Rendre compte d’une analyse”, en *Psychologie à l’Université*, Université Paris VII, 10, N° 40, 1985.

- Milmaniene, J.E., “La escritura y la técnica psicoanalítica”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, XLIX, 1, 1992.
- Millán, J.A., *Perdón, imposible: guía para una puntuación más rica y consciente*, Buenos Aires, Editorial del Nuevo Extremo, 2005.
- Moliner, M., *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998.
- Montero, R., *La loca de la casa*, Madrid, Alfaguara, 2003.
- Nasio, J. D., (dir.), *Los más famosos casos de psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Pasternac, M., *1236 erratas, omisiones y discrepancias de los escritos de Lacan en español*, Buenos Aires, Oficio Analítico, 2000.
- Phillips, A., *La caja de Houdini-Sobre el arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Piglia, R., *Formas breves*, Buenos Aires, Anagrama, 2005.
- Plante, A., “Al rescate de los esclavos”, en *Página/12*, Suplemento Radar, 11-5-08.
- Platón, *Fedro o de la belleza*, Barcelona, Del Nuevo Extremo, 2008.
- Reiser, L.W., “The write stuff”, en *Journal of the American Psychoanalytic Society*, Nº 2, 2000.
- Repetto, C., “Complicadas historias de amor (El historial histórico)”, en *Historia. Historiales*, Buenos Aires, Kargieman, 1994.
- Ricón, L., “Como agua entre las manos” (La historia clínica, el historial, el relato). *But they are not me myself*, en *Historia. Historiales*, Buenos Aires, Kargieman, 1994.
- Rodman, R., (comp.), *El gesto espontáneo-Cartas escogidas de D. W. Winnicott*, Buenos Aires, Paidós, 1990.
- Rosenfeld, E.M., Comentario del libro *My Sister, My Spouse, A biography of Lou Andreas Salomé*, de H. F. Peters, en *International Journal of Psychoanalysis*, 45, enero de 1964.
- Sandler, J., “Acerca de las relaciones de objeto interno”, en *Revista de Psicoanálisis*, APA, XLVI, 4, 1989.
- Sarmiento, D.F., “Ortografía, instrucción pública: 1841-1854”, Buenos Aires, Luz del Día, 1949. (Se puede consultar en la Biblioteca del Maestro de Buenos Aires).
- Scharff, J.S., “On writing from clinical experience”, en *Journal of the American Psychoanalytic Society* 48, Nº 2, 2000.
- Seco, M., *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1961.
- Segastiazábal, D. y otros, *El mundo de la edición de libros*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Serrat, J.M., “No hago otra cosa que pensar en ti”, canción del CD *En tránsito*, Barcelona, Ariola, 1981.
- Sokúrov, A., (dir.), *El arca rusa*, filmada en 2002.
- Strunk, W., Jr., *The elements of style*, E. B. White, Nueva York, The Macmillan Company, 1972.
- Tursi, A., “La vuelta al libro en cuatro milenios”, en *Revista Ñ, Clarín*, 21-4-07.
- Vargas Llosa, M., *La orgía perpetua*, Barcelona, Bruguera, 1985.
- Vegh, I., *Yo, Ego, Sí-mismo*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

- Viñar, M., Panel de cierre del XIII Symposium de la Sociedad Argentina de Psicoanálisis, “La infancia a lo largo de la vida”, octubre de 2009.
- Walsh, M.E., “Rechazando una invitación a ir al cine o participar en cualquier otra actividad mundana”, en *Hecho a mano*, Buenos Aires, Luis Fariña, 1965.
- Widlöcher, D., “Un caso no es un hecho”, en *Libro Anual de Psicoanálisis*, San Pablo, Escuta, X, 1994.
- Winnicott, D.W., *El gesto espontáneo – Cartas escogidas*, Buenos Aires, Paidós, 1990.
- *Realidad y juego*, Buenos Aires, Gedisa, 1991.
- *Sostén e interpretación. Fragmento de un análisis*. Buenos Aires, Paidós, 1992.
- Wolfson, L., 1611, *Revista de historia de la traducción*, Universitat Autònoma de Barcelona, N° 2, 2008. [www.traducciónliteraria.org](http://www.traducciónliteraria.org)
- Zorrilla, A.M., *Diccionario de las preposiciones españolas. Norma y uso*, Buenos Aires, e.d.b, 2002.

## Nota bibliográfica

### LOS CINCO HISTORIALES MAYORES DE FREUD

Por ser más conocidos por fragmentos de los títulos que le otorgó Freud, resultan difíciles de ubicar alfabéticamente en los índices de sus *Obras Completas*. Por este motivo, mencionamos a continuación los títulos completos de cada historial según figuran en las dos traducciones en español más utilizadas (AE y BN) y sus respectivas ubicaciones en ambas. El año entre paréntesis es el de su publicación, y entre corchetes está el de su escritura, cuando difieren entre sí.

Los datos fueron extraídos del tomo XXIV de las *Obras Completas de Freud*, AE, 1976.

**Dora** (1905e) [1901]:

“Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)”, AE, T. VII.

“Análisis fragmentario de una histeria (caso Dora)”, BN, T. III.

**Juanito** (1909b):

“Análisis de la fobia de un niño de cinco años” (Juanito)”, BN, T. IV / AE, T. X.

**El hombre de las ratas** (1909d):

“A propósito de un caso de neurosis obsesiva”, BN, T. IV / AE, T. X.

**Schreber** (1911c) [1910]:

“Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) descrito autobiográficamente (caso Schreber)”, BN, T. IV / AE, T. XII.

**El hombre de los lobos** (1918b) [1914]:

“De la historia de una neurosis infantil (un caso de histeria de angustia infantil que se transformó en neurosis obsesiva adulta)”, BN, T. VI / AE, T. XVII.



FOR CONTACTS WITH THE AUTHOR:  
*gloria.gitaroff@gmail.com*

