



presenta la dimensión del deseo histérico, donde Hamlet tiene que encontrar su deseo, para lo cual paradójicamente rechaza al objeto de su deseo, y con este rechazo logra mantener su deseo insatisfecho, característica de la estructura histérica. Pero, al mismo tiempo, Hamlet también pone de relieve la dimensión de la estructura obsesiva donde el sujeto se encuentra atrapado en la duda, la vacilación, la postergación, y donde cada vez que tiene que realizar un acto, aparece la angustia, que lo remite a la pregunta: "¿Podré hacerlo?". Así, el laberinto obsesivo se presenta como un torbellino interior donde la tranquilidad y la satisfacción son imposibles. En este sentido, Hamlet muestra cómo la vida del obsesivo puede estar totalmente minada y devastada por el sufrimiento, en la medida en que soporta esa dimensión del deseo como imposible.

Así tenemos que, aunque -ante los ojos de los demás- la muerte de Rey y la boda de Gertrudis son dos acontecimientos independientes, en la fantasía inconsciente de Hamlet, ambos acontecimientos están estrechamente relacionados, lo que le producirá un profundo conflicto interior que no acabará de comprender a lo largo de toda la obra y, al mismo tiempo, lo mantendrá atormentado, siendo esto el origen de sus obsesiones.

Bibliografía

- Fenichel, O.** (2009). *Teoría psicoanalítica de las neurosis*. México: Paidós.
- Lacan, J.** (1982). *El seminario 6: El deseo y su interpretación*. Núms. 24 y 25. Argentina: Ornicar.
- Shakespeare, W.** (1998). *Hamlet*. España: Edimat.

Arte y psicoanálisis: coincidencias en los distintos campos

(*Performance* y el psicoanálisis "contemporáneo")

CECILIA RODRÍGUEZ*

Desde que, en los albores del siglo XX, el psicoanálisis hizo su entrada a la cultura, éste ha ido trenzándose poco a poco con diversas disciplinas. Basta leer a Freud para encontrar referencias al teatro, literatura y pintura, por el lado del arte, o a la sociología, la historia, la neurología y biología, entre otros campos a los que alude en varios de sus escritos. Del mismo modo, el psicoanálisis se ha vuelto también un referente importante para cualquier reflexión en torno a los avatares del ser humano, por lo que es innegable que la visión psicoanalítica ha contribuido al movimiento cultural del mundo occidental con una perspectiva que va más allá de lo que llamamos "cura por la palabra".

En estas intersecciones del psicoanálisis con otros campos, me ha resultado interesante el modo en el que los movimientos artísticos de vanguardia, surgidos también a principios del siglo XX, han tenido un desarrollo paralelo con el psicoanálisis. Ambos dejaron sentir su influencia en la cultura occidental a lo largo de los años, en los cuales los cruces entre ambas disciplinas no han sido pocos.

La influencia de los movimientos de vanguardia marcó un importante giro en el arte desde las primeras décadas del siglo XX, no sólo en cuanto a los modos de producción del mismo, sino que se transformaron las formas tradicionales de percepción y representación, e incluso del sentido mismo del arte. Cada una de estas propuestas artísticas implicó, en su momento, rupturas que marcaron cuestionamientos estéticos, éticos, axiológicos y ontológicos, enfocados desde otros ángulos, por diversas disciplinas. El sujeto, mundo interno, lenguaje, representación, acto, forma, sentido y sinsentido, permanencia, cambio, vida, muerte, y todas las pasiones humanas, han encontrado

*Cecilia Rodríguez,
Psicoanalista en función
didáctica de la
Asociación Psicoanalítica
de Guadalajara.

rgzcecilia@hotmail.com



particulares modos de exploración mediante la infinita creatividad de aquellos artistas que han influido, y siguen influyendo en el pensamiento contemporáneo, dando pautas para innovar con nuevas propuestas, cuestionamientos, denuncias, discursos o, simplemente, nuevas modalidades técnicas que revolucionan, a veces de modo escandaloso, las formas anteriores. El psicoanálisis también revolucionó, de dicho modo, la concepción que se tenía del ser humano, situando a Freud como uno de los pensadores más influyentes del siglo XX. Sus planteamientos, indudablemente, fueron una extraordinaria aportación que, desde sus primeros postulados hasta nuestros días, nos ha brindado elementos para explorar lo más íntimo y fundamental del ser humano, abriendo, con el paso del tiempo, perspectivas contemporáneas que abordan las problemáticas que inciden en la subjetividad de acuerdo a las características de cada época, las cuales se manifiestan en los distintos modos de malestar de la cultura.

Hoy hablamos de psicoanálisis contemporáneo, como también se ha hablado de arte contemporáneo. En la línea del tiempo, la subjetividad de cada época incide en los cambios, los cuales -a su vez y de forma dialéctica- inciden en la subjetividad. Ya no podemos entender las cosas desde una perspectiva lineal como antaño, los nuevos paradigmas dieron paso a la comprensión de la complejidad¹, desde la cual entende-

¹ Edgar Morin ha sido un importante exponente de estas ideas.

mos el psicoanálisis en nuestros días. Sin duda, todo lo acontecido a lo largo del siglo XX y los cambios de paradigmas que se dieron en la ciencia en la segunda mitad del siglo pasado, tuvieron un gran impacto en diversos campos de la cultura. En este trabajo enfoco sólo un aspecto de lo que sucedió paralelamente en el arte y en el psicoanálisis.

Mediados del siglo XX

En las actualizaciones psicoanalíticas, las teorías contemporáneas sobre la representación, simbolización y figurabilidad, se volvieron ejes importantes en nuestra praxis frente a problemáticas en las que, lo que produce las diversas formas de malestar, no se explica únicamente a partir de lo reprimido, tal como lo planteaba Freud en su comprensión de la neurosis, sino que se han hecho necesarias conceptualizaciones sobre el campo de "lo negativo"², que da cabida a lo que hemos conceptualizado en el borde, límite y frontera en relación al psicoanálisis "clásico".

Ahora bien, además de los desarrollos teóricos que nos han permitido el abordaje de las patologías que inciden en la actualidad, quiero destacar también el enriquecimiento de la perspectiva sobre el dispositivo analítico que nos ha permitido entender mejor el *campo entre dos*, que se abre en el

² André Green (1993) condensa, en esta denominación, una línea de comprensión para el abordaje de problemáticas fronterizas, que exceden el campo de la neurosis.



encuadre con el que trabajamos los psicoanalistas.

La noción de transferencia y contra-transferencia planteada en los primeros años del psicoanálisis, tuvo un giro importantísimo en los años 60 a partir de una nueva comprensión sobre el campo analítico³ que surge por el encuentro entre dos subjetividades, las del analista y el analizado. Fue también alrededor de los mismos años que un giro epistemológico reorientó el pensamiento y la visión del mundo mediante un nuevo modelo científico: el de los *sistemas*, que contrastaba con el anterior, unidireccionalmente causal de la ciencia clásica. Este giro se expandió en las más variadas direcciones, siendo la "teoría General de los Sistemas", de Von Bertalanfy (1968), una importante contribución que abrió una nueva comprensión a cualquier tipo de relación en la que ningún sistema puede ser concebido más que como sistema abierto, en el cual, cada parte del mismo está implicada en una interrelación inevitable.

Las ideas de Von Bertalanfy venían gestándose tiempo atrás, y este planteamiento sobre los sistemas abiertos, desde mi perspectiva, tiene concordancia con lo que también, desde la filosofía Merleau-Ponty, había planteado con su "Fenomenología de la percepción" (1945).

Lo que quisiera resaltar es la forma en que el psicoanálisis se inserta en la cultura,

³ Precursores de esta nueva perspectiva fueron Willy y Madeleine Baranger, psicoanalistas de origen francés que, en 1946, se integraron a APA y que en los años 50 se trasladaron a Uruguay.

aportando y tomando la influencia de otras disciplinas, pues estas ideas no son para nada lejanas al giro que aconteció en el psicoanálisis durante los mismos años en los que se fueron gestando nuevos paradigmas, en cuanto al modo en el que nuestra práctica clínica fue replanteada y comprendida en un movimiento que se fue implantando con mucha fuerza, tanto en Latinoamérica como en Europa. Quizá hubo otras referencias más directas en la reflexión de los precursores de dicho movimiento, pero los cruces y sincronías son los que me han parecido interesantes en relación al replanteamiento que, a partir de los trabajos de aquel entonces, se dio en torno a la conceptualización de la transferencia y contratransferencia, quedando ambas establecidas como un campo específico entre analizado y analizando, en el que se producen los distintos intercambios a partir de mociones inconscientes puestas en circulación dentro del marco del dispositivo analítico. Ese campo es un sistema abierto desde la concepción de Von Bertalanfy. Desde esta perspectiva, ya no se trata de un analista sujeto únicamente a las manifestaciones inconscientes del analizado, sino del analista, incidiendo en todo lo que se produce en el encuentro enmarcado por el dispositivo analítico, en el cual circulan afecto, palabras, silencios, actos y la irrupción de cualquier manifestación que rompe la lógica ordinaria de lo que llamamos conciencia.

Por el lado del arte, en esos años, las manifestaciones artísticas fueron dando paso a expresiones de las que fue surgiendo el *performance*. Lo que me



parece interesante de este campo artístico es observar cómo el lugar del artista fue pasando de ser creador de la obra a ser parte de la misma, poniéndose el énfasis en el encuentro entre el artista y el espectador y siendo la experiencia vivida, producida a partir de dicho encuentro, la que adquirió la categoría de arte.

Así pues, desde la lógica de los sistemas abiertos, tanto en el ámbito del arte -con el desarrollo del *performance*- como en el psicoanálisis, en lo que se refiere al dispositivo analítico, podemos ver cómo se generan distintos campos en los que irrumpe lo más pasional del ser humano.

Arte y psicoanálisis, o el psicoanálisis como arte

Bien sabemos que, al establecer el dispositivo analítico, el analista se vuelve el depositario de las proyecciones del paciente y puede, de esta forma, ser objeto de repetición de un modo de relación sostenido con las figuras parentales (para subrayar los primeros planteamientos freudianos) o cualesquiera otras, pero el asunto es el giro que, desde los años 60, se dio a la comprensión de lo que se pone en juego en la especificidad de un proceso psicoanalítico.

Para hacer una metáfora con un ámbito del arte, podemos pensar en el cambio radical que hay del teatro clásico al *performance*. En el teatro, el artista representa un personaje, mientras que en el *performance* no hay representación alguna. Lo que se suscita es real y depende del inter-juego entre los participantes, sean éstos actores o

público. Lo que se produce son vivencias, no representaciones, por eso se pierde la línea divisoria entre el objeto del arte y el sujeto del arte. La vida de algunos artistas adquiere esta dimensión.

En el ámbito psicoanalítico, el analista no representa ningún papel. Tradicionalmente podía tomarse como re-presentante de las diferentes figuras proyectadas por el analizando, pero, además de eso, ahora comprendemos que el analista, desde su posición de abstinencia, no se sustrae de la experiencia analítica en la que participa con todo su ser en un proceso que lo implica en cuanto sujeto impactado con las proyecciones y vivencias desencadenadas, por lo que se pone en circulación en cada sesión de un proceso analítico. La irrupción de lo inconsciente en las sesiones clínicas no es distinta a la de otros ámbitos de encuentro humano, pero la interpretación psicoanalítica abre la posibilidad de que la vivencia cobre otros sentidos distintos a la mera repetición fijada, bien sea por un fantasma neurótico, un guion perverso, un delirio psicótico, o cualquier otra cosa.

Lo “performativo” del análisis, concebido en ese sentido, es la producción de un campo específico en el que se detonan mociones conscientes e inconscientes que marcan el curso de las intervenciones de los participantes, quienes -en cada momento- van generando configuraciones que propician en el uno la reacción del otro, teniendo, desde luego, la especificidad del trabajo analítico que, a partir de lo que se da, lleva al analista a la interpretación. Lo transferencial está en lo que “se



produce” en cada encuentro entre analista y analizando. Justo en lo que, en el plano del *performance*, adquiere la noción de arte. Debo precisar, sin embargo, las diferencias del campo del arte con el campo psicoanalítico, dado que en este último:

(...) se trata de un dispositivo clínico en el cual el analista debe “negativizar” su figura al máximo, para recibir las proyecciones imaginarias del paciente. Es decir, mientras el artista se expone con todo su ser, el analista debe sustraerse al máximo para que el campo no se vea invadido por sus propios deseos, goces y fantasías: la utopía reside en que la operatoria clínica esté signada sólo por el *deseo de analizar*. Se trata aquí de un “exceso en menos”, mientras en el arte se trata de un “resto en más” (Milmaniene, 2014).

Reflexiones en torno a tres *performances*

Para adentrarme a lo que se pone en circulación en distintos campos de acción, y también para tomar algo del paralelismo en torno a algunos interrogantes del psicoanálisis contemporáneo, abordados desde la perspectiva del arte, voy a tomar algo del trabajo de una mujer considerada actualmente como la “abuela del *performance*”, del cual ha sido una de sus principales exponentes.

En Latinoamérica, el arte del *performance* ha sido ampliamente trabajado desde hace muchos años, pero si elegí a Marina Abramovic, artista serbia, fue por su condición de pionera, además de que la hi-

bridación cultural⁴ propia de nuestra época, difumina cada vez más las fronteras en las concepciones del arte o del mismo psicoanálisis de una región u otra, aun cuando la subjetividad histórica le dé a cada uno su acento particular.

Marina Abramovic, tiene una larga trayectoria en el arte del *performance*. Sus presentaciones, a lo largo de tres décadas, han tenido gran impacto *in situ* y, por medio de todo tipo de espacios cibernéticos, sigue conmoviendo a espectadores de todo el mundo que, al igual que yo, han visto las filmaciones de su trabajo con el cual refleja muchas de las vicisitudes que los psicoanalistas encontramos en la subjetividad del mundo contemporáneo en el que la cuestión del exceso, límites, desbordes, vacío representacional, exacerbaciones narcisistas y otras problemáticas forman parte de situaciones que encontramos en la clínica de hoy en día.

En este contexto es que Abramovic, con la justificación del arte, ha traspasado casi todos los límites, horrorizándonos pero evidenciando también el lado menos sublime del ser humano y evidenciando situaciones que podemos sumar a la reflexión de los interrogantes que nos planteamos los psicoanalistas en la actualidad. Marina, con sus *performances*, no sólo trastoca los límites de la estética y la ética, o los límites entre lo sublime y lo abyecto, sino que también explora los del dolor físico y emocional en

⁴ Término usado en el sentido propuesto por Néstor García Canclini, antropólogo y crítico cultural.



un empuje continuo al desborde y el exceso, que la han puesto incluso en la frontera entre la vida y la muerte.

Del mismo modo, Abramovic hace perder el límite entre artista y espectador en el campo creado durante sus *performances*, e incluso el límite entre su propia vida y obra, ya que, en su caso, aquél se borra. Marina, sujeto, se vuelve su propio objeto en una dialéctica en la que su vida abre, en cada puesta en acto, una experiencia de goce inaudito.

A continuación, comentaré brevemente tres de sus *performances*, los cuales elegí porque, como ya mencioné, éstos permiten explorar algunos temas psicoanalíticos. El primero, la caída de la simbolización, en la que el campo sublimatorio cede lugar a la obscenidad pulsional de lo real; el segundo, lo irrepresentable por el discurso; y el tercero, por la posibilidad de explorar, desde el arte, el campo transferencial del *encuentro entre dos*, propio del dispositivo analítico.

Performance "Ritmo 0"

En 1974, Marina llevó a cabo uno de sus *performances* más impactantes y más recordados de su carrera: "Ritmo 0". En esa ocasión, la artista se colocó junto a una mesa sobre la que había dispuesto diversos objetos: miel, uvas, aceite, cerillas, pluma, tenedor y peine, hasta un serrucho, tenedor, látigo y otros entre los que se incluían una pistola y una bala. En la pared, había escrito un texto: "*Hay setenta y dos objetos en la mesa, los cuales pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto*".

Con esta invitación, el público empezó una interacción en la que los primeros acer-



camientos a Marina, poco a poco, fueron dando paso a intervenciones cada vez más agresivas. Esta violencia desmedida de los participantes culminó seis horas más tarde, en un momento en el que uno de ellos le apuntó con la pistola, ya cargada con la bala. Punto culminante. Otro espectador reaccionó e intervino, desviando el trayecto apuntado. El acto se detuvo con el horror de lo que en ese momento se había vuelto posible.

¿Qué sucedió ahí? Desde mi punto de vista, este tipo de *performance*, literalmente, fue una puesta en acto que nos enfrenta a la cuestión del desborde pulsional cuando cae la prohibición. Especialmente si no hay la introyección de una ley internalizada que sustente el límite de un imperativo al goce, sin acotación, en toda su dimensión tanática, la que, en la medida de su desintrincación con la pulsión de vida, pierde incluso lo erótico del vínculo, para dar paso a la soberana crueldad.

Cuando la artista se ofreció pasivamente, masoquistamente, ante un público que se fue embriagando con el poder de



un sadismo sin tapujos, poco a poco, bajo el amparo de la permisividad, se fue estableciendo un campo perverso. El interdicto superyoico cedió, y, así, la interacción entre los espectadores abrió paso, gradualmente, al dominio, sadismo, exceso, destructividad y desobjetalización⁵ que se evidenciaron en un momento de caída general de la represión. La trasgresión cómplice abrió paso a un desborde pulsional sin sublimación ni metáfora alguna. Solo acto. Un acto que se enmarcó en la justificación del arte y quizá eso resalte el punto de los excesos y desbordes del mundo contemporáneo, tan infestado de violencia, mostrados en toda su crudeza en este *performance* que me hizo pensar en el título de un libro de Milmanie (2010): "*Clínica de la diferencia en tiempos de perversión generalizada*".

En "Ritmo 0", Marina hizo evidente el lado oscuro que, de acuerdo a Roudinesco (2009), forma parte de todo ser humano. Esto es en cuanto a la reflexión sobre los desbordes tanáticos por la caída de la represión, pues debemos recordar como Freud (1920) los señaló como una parte inherente del ser humano, pero también da para pensar en la desintrincación pulsional que, más allá del sadismo, da paso al goce tanático.

Lo que quise señalar con este *performance* es lo que se propició en el campo performativo a partir de la posición de la

artista. Fue su posición de "objeto" la que desató en los participantes esta exploración -a través del *performance*- de los límites que sujetan la crueldad.

Performance "Balkan Baroke"

Con este *performance*, que tuvo como trasfondo el tema de la Guerra en los Balcanes, Marina Abramovic hizo un espectáculo del horror en su más cruda expresión. Durante varios días, ella permaneció sentada sobre una enorme pila de huesos de animal, mientras se dedicaba a limpiarlos cuidadosamente, haciendo caso omiso a la descomposición progresiva de la carne, que iba tornando el ambiente en más y más insostenible. La única iluminación del lugar en el que se instaló, era la luz de unas pantallas de video que exhibían imágenes de sus padres. Mientras estuvo limpiando los huesos, Marina estuvo narrando incesablemente la leyenda del *lobo-rata*, criatura que devora a los de su misma especie cuando tiene miedo. Fue así que lo indecible, lo inelaborable, lo impensable en su justa dimensión, aparecieron contundentemente con el espanto y lo siniestro de este *performance*.

Para referirse a la guerra no hubo un discurso, sino una experiencia envolvente de angustia, el horror de lo abyecto, el dolor y la vulnerabilidad humana. Pero la locura de guerra, los asesinatos, violaciones, éxodos, crueldad y desamparo, ¿pueden realmente explicarse de otra manera? ¿Cómo expresar

⁵ Término acuñado por André Green (1990) para referirse a la fuerza tanática que da entrada a la retirada de la catectización libidinal que permite el mal por el mal. No hay siquiera intrincación erótica, como en el sadismo.

⁶ Fue presentado en la Bienal de Venecia en 1977, obteniendo el premio León de Oro.



aquello para lo que las palabras nunca son suficientes? ¿No son las emociones y sensaciones corporales, las más cercanas a lo real de lo que suele expresarse con un grito?

El aspecto más abyecto del ser humano apareció aquí, en su máxima expresión. Desborde sin posibilidad de contención. Imposibilidad de tramitación psíquica de lo que no alcanza a ser elaborado, metabolizado, a decir de Bion. La salida por el acto, tan común en nuestras teorizaciones actuales, se acota en un ámbito artístico que justifica un despliegue racional para lo que lleva un trasfondo que invita a pensar, precisamente, en lo irracional. Pero a diferencia de Ritmo 0, aquí sí hay metáfora. La escena nos habla del horror, de la crudeza de un real sin tapujos, pero mediante una clara alusión a la guerra como una carnicería humana. El campo de horror y dolor que se estableció con este *performance* trata de lo decible o indecible, de lo que no cabe en ninguna palabra y sólo encuentra, en el acto, un intento de representación simbólica como denuncia y elaboración del horror y sufrimiento indescriptibles.

En nuestro trabajo en la clínica, esto evoca las situaciones en las que no es lo que el paciente dice, sino lo que nos hace sentir



cuando es nuestro propio cuerpo el que recibe el impacto emocional, brújula que nos permite guiarnos en los linderos de lo que no tiene palabras, o en las que éstas resultan insuficientes.

Performance "La artista está presente"

Se llevó a cabo en el museo MOMA, en el año 2010, y le sigue dando la vuelta al mundo⁷. En esa ocasión, Marina Abramovic creó una atmósfera completamente distinta a la que se dio en Ritmo 0, o Balkan Baroke. Si en aquellos *performances* se dio un despliegue de destructividad, deshumanización y desencuentro, en este otro, en cambio, se abrió un campo de cercanía, de silenciosa interrogación y encuentro entre la artista y los distintos espectadores que, uno a uno, durante un tiempo aproximado de 700 horas, se sentaron momentáneamente frente a ella, en silencio, y en un despliegue emocional distinto en cada circunstancia que abarcó desde la curiosidad y desafío, hasta la conmoción y el llanto. Las fotografías⁸ tomadas de los participantes que ocuparon la silla, dan cuenta del impacto de esos breves encuentros en los que Marina abrió un espacio de cercanía mediante el contacto visual con distintas personas que experimentaron la intensidad del silencio compartido.

⁷ El video puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=sMOT7D06YeM>

⁸ Para ver dichas fotografías, ir a URL: <http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/>



¿Qué es lo que la misma mujer despertó en cada uno de ellos? ¿Qué es lo que en cada uno despertó tan distintas emociones? ¿No se hace evidente, en este *performance*, un campo muy similar a aquel con el que trabajamos los psicoanalistas? Es evidente que el despliegue de las distintas emociones de los participantes derivó de lo que la misma experiencia movilizó en cada uno de ellos.

En "La artista está presente", la posición abstinerente de Marina fue detonador del despliegue emocional tan diferente de cada uno de los participantes y depositaria de cada uno de ellos. Esto fue posible por la posición de neutralidad que ella adoptó en este encuentro íntimo con cada ocupante de la silla. Íntimo por el contacto y cercanía, aun cuando estaban en un entorno lleno de gente.

Dicho *performance* estableció un paralelismo muy interesante con el del campo analítico, incluso por el hecho de que, además de lo emotivo de cada uno de los encuentros con los participantes, en el curso del acto, tuvo lugar un acontecimiento que dió cabida a un encuentro amoroso que cautivó a todos los espectadores. Repentinamente, ocupó la silla frente a Marina el hombre con quien ella durante mucho tiempo



po había tenido una relación sentimental y artística. Años de trabajo y de vida. Ellos se habían separado hacía más de 10 años. El sorprendente encuentro no necesitó de ninguna palabra para evidenciar la profundidad de las emociones que envolvieron a quienes lo presenciaron.

Después de un par de silenciosos minutos frente a Ulay⁹, y con el torbellino de emociones desatado en ella y todos los espectadores, Marina cerró unos segundos sus ojos llenos de lágrimas, para abrirlos y encontrarse con el siguiente ocupante de la silla, guardando para sí, sea lo que sea, lo que en ese momento atravesó su vida.

El campo establecido por Marina en este *performance* me hizo inevitable pensar en la similitud con nuestro propio trabajo como psicoanalistas, inmersos en un campo transferencial que produce distintas emociones y evocaciones en cada encuentro particular. Un encuentro que abre y cierra; en el que las propias emociones, deseos y demás, deben ser contenidos en aras de la abstinencia y neutralidad, para recibir, hora tras hora, al siguiente ocupante de la silla o el diván.

Las situaciones, obviamente, son muy distintas por el modo en el que los psicoanalistas trabajamos con lo que se produce en cada encuentro que, además, es parte de un proceso; sin embargo, me pareció un paralelo hermosísimo lo que pasa cuando es el psicoanalista y no la artista quien espera lo que se produce

⁹ Frank Uwe Laysiepen, conocido como Ulay, es otro importante artista performativo.



en cada encuentro con otra persona, y el modo en el que uno tiene que lidiar con las propias emociones, como hizo Marina tras encontrar a Ulay, para continuar trabajando con la siguiente persona. Todo esto es parte del "arte" de nuestra cotidianidad.

Bibliografía

- Baranger, M. y Baranger, W.** (1961-62). "La situación analítica como campo dinámico", en *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*. Tomo IV, Núm. 1, pp. 3-54. Reimpreso en: Baranger, M. y Baranger, W. (1969). *Problemas del campo psicoanalítico*. Buenos Aires: Kargieman.
- Botella, C. y S.** (2003). *La figurabilidad psíquica*. Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- De León de Bernardi**, "Introducción al trabajo de Madeleine y Willy Baranger: la situación analítica como campo dinámico". En: *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, Núm. 108, pp.198-222. Buenos Aires: Kargieman, 2009.
- Freud, S.**,(1900). "La interpretación de los sueños". En: *Obras completas*, Tomo I, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Freud, S.**, (1920). "Más allá del principio del placer". En: *Obras completas*, Tomo III, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Granes, C.** (2011). *El puño invisible*. Madrid: Taurus.
- Green, A.** (1990). *La nueva clínica psicoanalítica y la teoría de Freud*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Green, A.** (1993). *El trabajo de lo negativo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Kristeva, J.** (1993). *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra -1995-.
- Melgar, M., y Col.** (2003). *Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Lumen.
- Merleau-Ponty, M.** (1945). *Fenomenología de la percepción*. México: Planeta -1993-.

- Milmaniane, J.** (2010). *Clínica de la diferencia en tiempos de perversión generalizada*. Buenos Aires: Biblos -2010-.
- Milmaniane, J.** (2014). *Comunicación personal*.
- Morin, E.** (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Madrid: Gedisa -2011-.
- Roudinesco, E.** (2009). *Nuestro lado oscuro*. México: Anagrama -2009-.
- Von Bertalanfy, L.** (1968). *Teoría general de los sistemas*. México: Fondo de Cultura Económica -1989-.

Webgrafía

- De León de Bernardi, B., Werbin, A.** (2002). "Contratransferencia: una perspectiva desde Latinoamérica". Reseña publicada en *Aperturas Psicoanalíticas*, Número 25, el 5 de abril de 2007. URL de consulta: <http://www.aperturas.org/terminos.php?t=contratransferencia>
- Liberman, A., Duparc, F.** (2002). "La escena de la contratransferencia en Francia". Reseña publicada en *Aperturas Psicoanalíticas*, Número 25, el 5 de abril de 2007. URL de consulta: <http://www.aperturas.org/terminos.php?t=contratransferencia>

URLS de performances

- "Ritmo 0"** (video): <https://www.youtube.com/watch?v=BwPTKmfCYAQ>
- "Balkan Baroque"** (Fotografías): https://www.google.com.mx/search?q=fotos+balkan+baroque&biw=1093&bih=514&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=T08G-VdellKS_sQTMg4LgAQ&ved=0CB4QsAQ
- "La artista está presente"** (video): <https://www.youtube.com/watch?v=sMOT7D06YeM>
- Fotos del performance "La artista está presente"**: <http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/>

Crear con otro: el asombro en psicoanálisis

CARMEN VILLORO*

Octavio Paz comienza la advertencia a la primera edición de su libro *El arco y la lira* con una pregunta: "¿No sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objeto propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos?".

La concepción de Paz de "lo poético" es amplia y rebasa el poema: a esa visión me quiero adherir en este trabajo. Dice el poeta: "hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas... Una tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas".

Me parece interesante, desde mi experiencia como poeta y como psicoanalista, establecer un paralelismo entre estas dos prácticas y buscar los puntos de cruce que permitan afirmar lo que desde el principio quiero decir: el encuentro analítico es un encuentro poético.

Para ello voy a describir el proceso de creación de un poema, después me voy a colocar como lector de un poema, y, por último, voy a relacionarlo con la práctica analítica.

¿Cómo se escribe un poema?

1. Un estado de expectación sensible: el poeta mantiene los sentidos abiertos para dejarse bañar por el prodigio del mundo. Los colores, las formas, las texturas, sonidos, aromas, sabores, son

* Carmen Villoro, Psicoanalista titular de la Asociación Psicoanalítica de Guadalajara. Autora de varios libros de poesía.

carmenvilloro@yahoo.com.mx