

## DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo: **CAMILA YÁNEZ MONCAYO**, con **CC. 172366425-4**, autora del trabajo de graduación intitulado: **“LA FUNCIÓN DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN EL ESTADO MELANCÓLICO DEL NEURÓTICO”**. Estudio realizado desde la teoría psicoanalítica y la historia del arte, previa a la obtención del título profesional de **PSICÓLOGA CLÍNICA**, en la Facultad de **Psicología**.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE, el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, enero 2017



**CAMILA YÁNEZ MONCAYO**

**CC. 172366425-4**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

ESCUELA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE

PSICÓLOGA CLÍNICA

“LA FUNCIÓN DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN EL ESTADO MELANCÓLICO DEL  
NEURÓTICO”

ESTUDIO REALIZADO DESDE LA TEORÍA PSICOANALÍTICA Y LA HISTORIA DEL  
ARTE

CAMILA YÁNEZ M.

DIRECTORA: MSTR. YOLANDA VEGA

QUITO, 2016

## **Dedicatoria**

A todo aquel al que la muerte lo inspire.

El lenguaje, que introduce la falta en lo real, que implica una sustracción de vida,  
condiciona en este sentido, para todo hablanteser,  
una virtualidad melancólica (Soler, 1992).

El Arte es la salida del Horror Fundante de cada uno.  
Inicio que parte desde la expresión de lo Estético para alcanzar así,  
a una experiencia posible de su manifestación (Motta, 2010).

Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo  
*síntoma* (interrupción en el saber) y *conocimiento* (interrupción en el caos)  
(Didi-Huberman, Chéroux, & Javier, 2003).

## TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA.....	I
EPÍGRAFE.....	II
TABLA DE CONTENIDOS.....	III
RESUMEN.....	V
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: La melancolía y la neurosis melancólica.....	3
1.1 La evolución del concepto de melancolía en Freud.....	3
1.1.1 Manuscrito B: La etiología de las neurosis (1893).....	3
1.1.2 Manuscrito D: Sobre la etiología y la teoría de las grandes neurosis (s.f.).....	3
1.1.3 Carta 18 (1894).....	4
1.1.4 Manuscrito E: ¿Cómo se genera la angustia? (s.f.).....	4
1.1.5 Manuscrito G: Melancolía (c.1895).....	4
1.1.6 Manuscrito N: Anotaciones III (1897).....	6
1.1.7 Duelo y melancolía (1917).....	7
1.1.8 El yo y el ello (1923).....	10
1.1.9 Neurosis y psicosis (1924).....	11
1.2 El concepto de melancolía en Lacan.....	12
1.3 La melancolía en la neurosis.....	14
CAPÍTULO II: Arte y psicoanálisis.....	21
2.1 La representación en el arte y en el psicoanálisis.....	21
2.2 El arte en Freud y Lacan.....	23

2.3 La creación artística y lo imaginario.....	29
CAPÍTULO III: La creación artística y el neurótico melancolizado.....	33
3.1 La puesta en escena y la construcción.....	33
3.2 El acto creador y la re-presentación del vacío.....	38
3.3 El arte como ligadura y espejo.....	42
3.4 Caso clínico.....	45
CONCLUSIONES.....	52
RECOMENDACIONES.....	54
BIBLIOGRAFÍA.....	57

## **Resumen**

La melancolía fue y sigue siendo fuente de numerosas teorías que intentan descifrarla. Suele aparecer como un tema oscuro y difícil de comprender en la teoría psicoanalítica, probablemente por lo impenetrable del mundo melancólico, por ese recogimiento y desinterés que lo caracterizan. Sin embargo, si se abre paso a una concepción más amplia de este padecer, se descubre que más allá de la estructura a la que corresponda, cuando se habla de melancolía se habla de un ser humano que ha llegado a lo más profundo de la soledad y del dolor. Por lo tanto, es necesario para quienes escuchan a estos sujetos, intentar encontrar diferentes vías de intervención clínica, inclusive si eso implica diferir del dispositivo clásico.

Este trabajo supone pensar, tanto la teoría como la clínica de la melancolía, desde una perspectiva distinta a la que se acostumbra. Se propone la melancolía en el campo de las neurosis de borde, y se sugiere la creación artística como espacio complementario a la escucha analítica, con el fin de inscribir la pérdida que mortifica al melancólico. Para cumplir con estos objetivos, se ha realizado un análisis estrictamente teórico que articula las propuestas de varios autores tanto del campo psicoanalítico como del artístico.

## **Introducción**

El concepto de melancolía ha ido transformándose a lo largo de la teoría psicoanalítica, dejando en el camino preguntas no saldadas con respecto a la estructura psíquica a la que pertenece, y por ende con respecto a su tratamiento. Freud la inscribía en la neurosis; Lacan, en la psicosis. En la actualidad hay diferentes posiciones, lo cual permite pensar en más de un tipo de intervención posible.

El título original de este trabajo decía “melancolía neurótica” en vez de “estado melancólico del neurótico”. Este cambio fue sugerido por falta de bibliografía que sustentara la posibilidad de incluir la melancolía en el campo de las neurosis, a partir de que ésta fue nombrada por Lacan como psicosis, lo cual llevaba a pensar que sólo podía presentarse en la neurosis como un estado. Sin embargo, el desarrollo de la tesis permitió encontrar las fuentes necesarias para sostener la hipótesis inicial, por lo cual el título original quedaría restaurado.

Tomando esto en cuenta, la presente disertación tiene como objetivo analizar la función de la creación artística en la melancolía neurótica, diferenciándola de la melancolía psicótica, y explorando las relaciones existentes entre arte y psicoanálisis.

Para lo cual, se encuentra distribuida en tres capítulos. En el primero, se hace una diferenciación entre melancolía neurótica y psicótica, mediante un recorrido del concepto en la obra freudiana, para luego contrastarlo con la concepción lacaniana, y, así, desarrollar la idea de melancolía como neurosis de borde. El segundo capítulo, explora las relaciones entre arte y psicoanálisis, destacando el concepto de representación en ambos campos, comparando la visión freudiana y lacaniana del arte, y conjugando la creación artística con el registro imaginario. Finalmente, en el tercer capítulo, se descubren las posibles funciones de la creación artística en el neurótico melancolizado, y se expone un caso clínico que permite

evidenciar una práctica psicoanalítica no convencional en la que se conjuga la escucha con un espacio destinado a la producción artística.

# CAPÍTULO I

## LA MELANCOLÍA Y LA NEUROSIS MELANCÓLICA

### 1.1 La evolución del concepto de melancolía en Freud

Freud hace referencia por primera vez al concepto de melancolía en el texto de 1892 “Un caso de curación por hipnosis” (Freud, 2006), en el cual menciona una tendencia a la desazón y una rebaja de la autoconciencia como síntoma aislado de la melancolía en su desarrollo extremo. Más tarde, en los manuscritos y cartas que constan dentro de la correspondencia con Fliess de 1892 a 1899, se puede notar una evolución del concepto, pero se destaca que lo mantiene siempre dentro de las neurosis (2006). A continuación, se analizan los manuscritos y textos posteriores en los que Freud hace referencia a la melancolía, para comprender su posición teórica frente a ésta.

#### *1.1.1. Manuscrito B: La etiología de las neurosis (1893)*

Freud presenta tres formas de neurosis de angustia: angustia en estado permanente, ataque de angustia, y desazón (distimia) periódica. Esta última se relaciona con la melancolía a partir de la siguiente definición:

[...] ataque de angustia que puede durar desde una semana hasta algunos meses, y que casi siempre, a diferencia de la melancolía genuina, posee un anudamiento en apariencia acorde a la *ratio* con un trauma psíquico. Pero esta es sólo la causa provocadora. Además, esta desazón periódica se presenta sin la anestesia psíquica que es característica de la melancolía (Freud, 2006, p. 222).

Por lo cual, de este texto se obtiene que la melancolía genuina no posee un anudamiento con un trauma psíquico y está caracterizada por anestesia psíquica, que es la falta de sensación y necesidad de coito según lo explica Freud más adelante, en el Manuscrito E (s.f.).

### ***1.1.2. Manuscrito D: Sobre la etiología y la teoría de las grandes neurosis (s.f.)***

Freud realiza su propia línea de desarrollo de las neurosis, ubicando allí a la melancolía dentro de la clasificación según la morfología:

- 1) Neurastenia y pseudoneurastenias.
- 2) Neurosis de angustia
- 3) Neurosis obsesiva
- 4) Histeria.
- 5) Melancolía, manía
- 6) Las neurosis mixtas.
- 7) Estados emisarios, de salida de las neurosis, y transiciones a lo normal.

### ***1.1.3. Carta 18 (1894)***

En esta carta, Freud da a conocer tres mecanismos dentro de la neurosis: el de la mudanza de afecto, el del desplazamiento de afecto, y el de la permutación de afecto. En este último mecanismo sitúa a la neurosis de angustia y a la melancolía.

### ***1.1.4. Manuscrito E: ¿Cómo se genera la angustia? (s.f.)***

Se vuelve a hacer referencia a la anestesia como característica de la melancolía y se hace una diferenciación con la neurosis de angustia:

Aquí se interpola una noticia, adquirida simultáneamente sobre el mecanismo de la melancolía. Con particular frecuencia, los melancólicos han sido anestésicos; no tienen ninguna necesidad (y ninguna sensación) de coito, sino una añoranza por el amor en su forma psíquica – una tensión psíquica de amor, se diría –; cuando esta se acumula y permanece insatisfecha, se genera melancolía. Este sería, pues, el correspondiente de la neurosis de angustia. Cuando se acumula tensión sexual física – neurosis de angustia. Cuando se acumula tensión sexual psíquica – melancolía (Freud, 2006, p. 231).

### ***1.1.5. Manuscrito G: Melancolía (c. 1895)***

Freud sostiene el vínculo entre melancolía y anestesia sexual, ya que en muchos melancólicos existió antes una anestesia, y porque todo cuanto provoca anestesia promueve la génesis de melancolía. Además, explica que la melancolía se genera como acrecentamiento de la neurastenia por masturbación que presenta síntomas como: decaimiento físico y

emocional, rebajamiento de la conciencia de sí, expectativa pesimista, e inclinación a representaciones penosas.

La melancolía se presenta en combinación típica con angustia grave, y su forma periódica o cíclica hereditaria es la más grave. También se menciona la relación entre duelo y melancolía:

El afecto correspondiente a la melancolía es el del duelo, o sea, la añoranza de algo perdido. Por tanto, acaso se trate en la melancolía de una pérdida, producida dentro de la vida pulsional [...] Por eso no estaría mal partir de esta idea: *La melancolía consistiría en el duelo por la pérdida de la libido* (Freud, 2006, p. 240).

Es decir, la melancolía se genera por la imposibilidad de satisfacer el deseo sexual y de redirigir la libido hacia un nuevo objeto.

Por otro lado, Freud recurre al esquema sexual para explicar la aparición y peculiaridades de la melancolía. De esta manera, refiere que cuando el grupo sexual psíquico (grupo de representaciones psíquicas de la tensión sexual física) es despojado de su magnitud de excitación (es decir, de la posibilidad de que el sujeto se excite por medio de representaciones relacionadas con el acto sexual), se generan diferentes formas de melancolía como: melancolía grave común genuina (o cíclica), melancolía neurasténica y melancolía de angustia.

En la melancolía grave disminuye o cesa la excitación sexual somática por un tiempo y luego retorna periódicamente. En la neurasténica, la excesiva masturbación debilita al grupo sexual psíquico y afecta la producción de excitación somática, ya que el órgano genital pierde su capacidad de ser estimulado. Por último, la melancolía de angustia es una forma mixta de neurosis de angustia y melancolía, en la que el órgano genital produce normalmente la excitación sexual somática, pero ésta es desviada del grupo sexual psíquico a una frontera entre lo somático y lo psíquico; es decir, la excitación sexual es desahogada a nivel somático antes de vincularse con alguna representación psíquica que la provoque.

De esta explicación, se entiende la relación de la melancolía y la anestesia, ya que en todas las formas antes nombradas la escasa o nula sensación sexual (ya sea a nivel somático o psíquico) produce una sensación de añoranza, que luego se muda en melancolía.

Finalmente, en este texto, Freud explica los efectos de la melancolía:

La mejor descripción: *Inhibición psíquica con empobrecimiento pulsional, y dolor por ello*. Uno puede representarse que si el ps. G. pierde muy intensamente magnitud de excitación, se forma por así decir un *recogimiento dentro de lo psíquico*, que tiene un efecto de succión sobre las magnitudes contiguas de excitación, *lo cual produce dolor*. Mediante una *hemorragia interna*, digámoslo así, nace un empobrecimiento de excitación, de acopio disponible, que se manifiesta en las otras pulsiones y operaciones. Como inhibición, este recogimiento tiene el mismo efecto de una herida (Freud, 2006, págs. 244-245).

#### **1.1.6. Manuscrito N: Anotaciones III (1897)**

En este manuscrito, Freud vuelve a relacionar la melancolía con el duelo y además la relaciona con el autorreproche por primera vez.

Los impulsos hostiles hacia los padres (deseo de que mueran) son, de igual modo, un elemento integrante de la neurosis [...] Estos impulsos son reprimidos en tiempos en que se suscita compasión por los padres: enfermedad, muerte de ellos. Entonces es una exteriorización del duelo hacerse reproches por su muerte (las llamadas melancolías), o castigarse histéricamente, mediante la idea de la retribución, con los mismos estados [de enfermedad] que ellos han tenido. La identificación que así sobreviene no es otra cosa, como se ve, que un modo del pensar, y no vuelve superflua la búsqueda del motivo (Freud, 2006, pág. 296).

Con los textos expuestos anteriormente, se puede observar cómo Freud empieza describiendo la melancolía desde una perspectiva de lo sexual, a partir de la relación entre las causas psíquicas y los efectos neurológicos (la imposibilidad de representar a nivel psíquico la excitación corporal somática, produce una inhibición neuronal y una acumulación de

excitación que genera dolor psíquico); y termina con un giro en el Manuscrito N, describiendo a la melancolía como una manifestación sintomática a partir de impulsos reprimidos, desde un enfoque psicológico. Sin embargo, continúa desarrollando el concepto en años posteriores, en tres textos que serán expuestos a continuación.

### ***1.1.7. Duelo y melancolía (1917)***

Freud retoma el tema de la melancolía luego de haber introducido en su obra los conceptos del narcisismo y del ideal del yo. En este texto, advierte que la melancolía tiene una definición conceptual fluctuante y se presenta en diversas formas clínicas. Empieza definiéndola como un estado parecido al del duelo, que se caracteriza por ser una “reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (Freud, 2012, p. 241).

Luego, hace una importante diferenciación entre duelo y melancolía, ya que considera al primero como un estado no patológico, mientras que la melancolía parecería observarse en personas con una disposición enfermiza de tipo narcisista.

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo. Este cuadro se aproxima a nuestra comprensión si consideramos que el duelo muestra los mismos rasgos, excepto uno; falta en él la perturbación del sentimiento de sí (Freud, 2012, p. 242).

Por otro lado, explica que el trabajo del duelo consiste en retirar toda libido enlazada al objeto perdido, aunque normalmente no se suele abandonar fácilmente dicha posición libidinal aun cuando aparece un objeto sustitutivo. Este trabajo implica un gran gasto de tiempo y energía con el fin de acatar la realidad, por lo cual es muy doloroso. Sin embargo, cuando se ha cumplido el trabajo del duelo, el yo recupera su libertad.

En el caso de la melancolía, el objeto perdido suele ser de naturaleza más ideal y no necesariamente se reconoce lo que se ha perdido.

El objeto tal vez no está realmente muerto, pero se perdió como objeto de amor [...] Y en otras circunstancias nos creemos autorizados a suponer una pérdida así, pero no atinamos a discernir con precisión lo que se perdió, y con mayor razón podemos pensar que tampoco el enfermo puede apresar en su conciencia lo que ha perdido. Este caso podría presentarse aun siendo notoria para el enfermo la pérdida ocasionadora de la melancolía: cuando él sabe *a quién* perdió, pero no *lo que* perdió en él (Freud, 2012, p. 243).

Por lo tanto, en el duelo no hay nada inconciente con relación a la pérdida, mientras que en la melancolía sí, ya que “la representación (-cosa) {*Dingvorstellung*} inconciente del objeto es abandonada por la libido” (Freud, 2012, p. 253) y esta representación se apoya en otras (huellas inconcientes) de las que también se debe retirar la libido.

Además, Freud menciona otra diferencia importante entre duelo y melancolía, que está referida al yo. En el primer caso, el trabajo del duelo consume al yo, lo cual provoca una notable inhibición y falta de interés por todo lo no relacionado a la pérdida. Dicha inhibición también se observa en la melancolía, pero va acompañada de una gran rebaja del sentimiento yoico y un enorme empobrecimiento del yo. “En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo” (Freud, 2012, p. 243).

El melancólico presenta un conflicto moral que no se observa en el duelo, por lo que tiende a denigrarse frente a los demás y espera ser castigado. A este cuadro se suelen añadir síntomas como insomnio, repulsa de alimento y un desfallecimiento de la pulsión de vida. El desagrado moral está referido al propio yo, como si éste fuese tomado por objeto.

Con respecto al discurso del melancólico, Freud explica que las quejas normalmente se adecuan muy poco a su propia persona, y la mayoría de las veces parecen dirigidas hacia alguien a quien ama, ha amado o amaría. “Así, se tiene en la mano la clave del cuadro clínico

si se disciernen los autorreproches como reproches contra un objeto de amor, que desde este han rebotado sobre el yo propio” (Freud, 2012, p. 246). Por esta razón, no se avergüenza de humillarse públicamente, ya que en realidad lo que dice está referido a otro.

El proceso por el cual se genera la melancolía se explica de la siguiente manera:

Hubo una elección de objeto, una ligadura de la libido a una persona determinada; por obra de *una afrenta real o un desengaño* de parte de la persona amada sobrevino un sacudimiento de ese vínculo de objeto. El resultado no fue el normal, que habría sido un quite de la libido de ese objeto y su desplazamiento a uno nuevo, sino otro distinto, que para producirse parece requerir varias condiciones. La investidura de objeto resultó poco resistente, fue cancelada, pero la libido libre no se desplazó a otro objeto sino que se retiró sobre el yo. Pero ahí no encontró un uso cualquiera, sino que sirvió para establecer una *identificación* del yo con el objeto resignado. La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, como el objeto abandonado. De esa manera, la pérdida del objeto hubo de mudarse en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una bipartición entre el yo crítico y el yo alterado por identificación (Freud, 2012, pp. 246-247).

Dicho esto, Freud agrega que este proceso exige que la elección de objeto se haya dado sobre una base narcisista. De tal modo, la identificación narcisista con el objeto se convierte en el sustituto de la investidura de amor, y así el vínculo amoroso se sostiene a pesar de la pérdida. Esto implica una regresión desde la elección de objeto al narcisismo originario, en el cual (de acuerdo con la fase oral) se querría devorar al objeto para consumir la identificación con él. En otras palabras, el sujeto melancólico parecería incorporar al objeto amado mediante identificación narcisista con el fin de no perderlo, pero a expensas de perder su propio yo.

Finalmente, Freud menciona que la pérdida del objeto implica una ambivalencia en los vínculos amorosos, razón por la cual el discurso del melancólico está lleno de quejas y reproches.

Si el amor por el objeto – ese amor que no puede resignarse al par que el objeto mismo es resignado – se refugia en la identificación narcisista, el odio se ensaña con ese objeto sustitutivo insultándolo, denigrándolo, haciéndolo sufrir y ganando en este sufrimiento una satisfacción sádica (Freud, 2012, p. 248).

De esta manera, la investidura amorosa por una parte regresa a la identificación, y por otra regresa hacia la etapa del sadismo. Lo cual explicaría las tendencias suicidas en el melancólico.

#### ***1.1.8. El yo y el ello (1923)***

En este texto Freud profundiza sobre aquella característica de la melancolía en la que el objeto perdido es introyectado por medio de identificación narcisista. Explica que este proceso no es particular del sujeto melancólico, sino que participa en la conformación del yo y en la estructuración del carácter.

Si un tal objeto sexual es resignado [...] no es raro que a cambio sobrevenga la alteración del yo que es preciso describir como erección del objeto en el yo, lo mismo que en la melancolía [...] Quizás el yo, mediante esta introyección que es una suerte de regresión al mecanismo de la fase oral, facilite o posibilite la resignación del objeto [...] Comoquiera que fuese, es este un proceso muy frecuente, sobre todo en fases tempranas del desarrollo, y puede dar lugar a esta concepción: el carácter del yo es una sedimentación de las investiduras de objeto resignadas, contiene la historia de estas elecciones de objeto (Freud, 2007, pág. 31).

Además, propone que dicha alteración del yo podría ser también una vía por medio de la cual el yo domine al ello, imponiéndose a sí mismo como objeto de amor.

...busca repararle su pérdida diciéndole: «Mira, puedes amarme también a mí; soy tan parecido al objeto...» La trasposición así cumplida de libido de objeto en libido

narcisista conlleva, manifiestamente, una resignación de las metas sexuales, una desexualización y, por tanto, una suerte de sublimación (Freud, 2007, pág. 32).

Por otro lado, Freud explica que las primeras identificaciones (con los progenitores) son duraderas, ya que son directas y anteriores a cualquier investidura de objeto. La génesis del ideal del yo o superyó (indiferenciados en esa época de la enseñanza freudiana), resulta del establecimiento de estas primeras identificaciones en una instancia representante del vínculo parental. Es aquella “instancia particular” ya mencionada en “Duelo y Melancolía” (1917), que se hereda del complejo de Edipo y que toma al yo del melancólico como objeto para juzgarlo severamente, provocando todo tipo de autorreproches.

En el posterior circuito del desarrollo, maestros y autoridades fueron retomando el papel del padre; sus mandatos y prohibiciones han permanecido vigentes en el ideal del yo y ahora ejercen, como *conciencia moral*, la censura moral. La tensión entre las exigencias de la conciencia moral y las operaciones del yo es sentida como *sentimiento de culpa* (Freud, 2007, pág. 38).

Dicho esto, se asume que a pesar de que la transposición de una investidura de objeto por una identificación no es característica única de la melancolía, existe una peculiaridad en cuanto al superyó de los melancólicos que vuelca el proceso de identificación con el objeto en un estado patológico: el superyó arrastra hacia sí a la conciencia, mientras que el yo se somete. Esto implica que el sentimiento de culpa del melancólico es consciente y alcanza una intensidad tal que el yo se ve empujado hacia la muerte por la severidad del superyó.

#### 1.1.9. *Neurosis y psicosis (1924)*

Freud clasifica por primera vez a la melancolía dentro de las psiconeurosis narcisistas, las cuales se caracterizan por tener como base un conflicto entre el yo y el superyó. Además, las diferencia de las neurosis de transferencia y de las psicosis.

Y en verdad no desentonaría con nuestras impresiones que hallásemos motivos para separar de las otras psicosis estados como el de la melancolía. Pero entonces nos

percatamos de que podríamos completar nuestra simple fórmula genética, sin desecharla. La neurosis de transferencia corresponde al conflicto entre el yo y el ello, la neurosis narcisista al conflicto entre el yo y el superyó, la psicosis al conflicto entre el yo y el mundo exterior (Freud, 2007, pág. 158).

## 1.2 El concepto de melancolía en Lacan

Lacan retoma el concepto de melancolía desarrollado por Freud bajo una visión distinta, situándolo dentro de las psicosis. Para comprenderlo, es importante explicar algunos de los conceptos claves de la teorización lacaniana que giran en torno a la melancolía como estructura psicótica.

- Falta:

“Condición del serhablante [parlêtre] que lo hace depender de un déficit o de una incompletud tan necesarios como generalmente inadvertidos en todo lo que se presenta, para él, como un Todo [...]” (Chemama & Vandermersch, 2004, pág. 245).

La falta es causante del deseo, en tanto que sólo se puede desear cuando se carece de algo.

- Objeto de la pulsión:

Aquel objeto en el cual la pulsión puede alcanzar su objetivo. Es un elemento variable, no ligado originariamente a la pulsión, y no debe confundirse con el objeto de una necesidad ya que es un hecho de lenguaje (Chemama & Vandermersch, 2004).

- Objeto  $\alpha$ :

Objeto no representable ni imaginable, que no forma parte de la cadena signifiante y se resiste a todo intento figurativo. El objeto  $\alpha$  es cuerpo, esa parte del cuerpo que Lacan llama “punto de goce”, donde el cuerpo atrapa el goce. Se ubica en el núcleo del autoerotismo, por la vivencia de goce del cuerpo real fragmentado como objeto, que posteriormente será el sostén del narcisismo en la búsqueda de otros objetos. Es un resto del proceso de constitución del sujeto que no es simbólico, sino real, que

inaugura la falta y que es la causa del deseo (Rabinovich, 2005). Lacan se refería a éste como el objeto fundamental y oculto, verdadero objeto de la relación al que posteriormente se le puede dar un sustituto que no tendrá más alcance que aquel que ocupó primero su lugar (Lacan, 1963).

- La Cosa (*das Ding*):

“Objeto del incesto. Lo que hay de más íntimo para un sujeto, aunque extraño a él, estructuralmente inaccesible, significado como interdicto (incesto) e imaginado por él como el soberano Bien: su ser mismo” (Chemama & Vandermersch, 2004, pág. 101). La Cosa está perdida y por tanto, aparece como lo real más allá de todas las representaciones. La madre ocupa el lugar de la Cosa.

A partir de estos conceptos, Lacan explica que la Cosa como momento mítico de goce absoluto, se pierde por efecto de la palabra y deja un resto de goce no alcanzado que es el objeto  $\alpha$ , el cual permite al sujeto desear. En la psicosis la palabra no produce tal efecto ya que se forcluye el Nombre del Padre, es decir, no se da paso a la castración; lo que produce una abolición de lo simbólico, la ausencia del objeto caído y resulta en un sujeto no tachado que corresponde al objeto mismo (Calero & Tipán, 1999).

En la melancolía, hay una identificación del sujeto con el objeto, tal como lo mencionaba Freud. Sin embargo, Lacan especifica que dicha identificación se da con el objeto  $\alpha$ , el cual se encuentra oculto detrás de la imagen del narcisismo, y para poder alcanzarlo es necesario pasar a través de ella mediante el acto suicida como lo hace Narciso en el mito griego (Lacan, 1963).

Por lo tanto, en el caso de la melancolía, al no haber un corte simbólico, el sujeto ve en su propia imagen al objeto  $\alpha$ , y en el esfuerzo por dejarlo caer, realiza un corte en lo real dejándose caer a sí mismo. De igual manera, al encarnarse en este objeto, el melancólico

presenta un discurso lleno de autorreproches que, como decía Freud, en realidad parecerían estar dirigidos hacia alguien más, es decir, hacia el mismo objeto  $\alpha$ .

Hay que mencionar bien que un melancólico cuando se pone a decirles “soy el último de los repugnantes, soy una plaga para todo el mundo, yo molesto a todo el mundo, soy una vergüenza universal”. Simplemente se olvida que un melancólico viene a hacer pantalla a lo que dice en la enumeración que hace de los daños que causa en el mundo, es precisamente, muy exactamente las características de este famoso objeto  $\alpha$  (Czermak, 2002, pág. 18).

### **1.3 La melancolía en la neurosis**

Tal como se mencionó antes, Freud advierte que la melancolía se presenta en diversas formas clínicas, por lo cual resulta complejo situarla dentro de una categoría o estructura específica. A lo largo de los textos freudianos, de 1893 a 1923, la melancolía es presentada como una afección correspondiente a las neurosis, hasta el texto “Neurosis y psicosis” (1924) en el que se la clasifica dentro de las psiconeurosis narcisistas que posteriormente serán llamadas psicosis. Por otro lado, en los aportes de Lacan la melancolía se sitúa claramente dentro de la estructura psicótica (Lacan, 1963).

Actualmente y a partir de Lacan, la melancolía parece haber quedado sentenciada a ser una forma de psicosis únicamente, con lo cual se correría el riesgo de ignorar la advertencia de Freud y junto con ella, los casos en que la melancolía se manifiesta en el campo de las neurosis, tal como él la describía. En 1922, escribió “Una neurosis demoníaca en el siglo XVII” en la cual presenta el caso del pintor Cristóbal Haizman, quien tras la muerte de su padre presenta episodios de parálisis, alucinaciones, ausencias, delirios; sin embargo, Freud aclara que se trata de un sujeto neurótico que presenta melancolía. “[...] su padre había muerto, y a raíz de ello él cayó en un estado de melancolía” (Freud, 2007, pág. 82).

Siguiendo la línea freudiana, el sujeto melancólico tiene una característica particular que resulta necesario explicar: la elección narcisista de objeto. Debido a este tipo de elección, un sujeto asume una pérdida de una manera absolutamente distinta a alguien que elige los objetos por apuntalamiento, ya que para la elección de objeto de tipo narcisista no sólo se pierde el objeto, sino que pierden “pedazos” o “fragmentos” del yo, lo cual puede resultar en una melancolización.

Freud describe el narcisismo como el complemento libidinal del egoísmo que es inherente a la pulsión de autoconservación. Lo divide en narcisismo primario y secundario: el primero es un estadio entre el autoerotismo y el amor de objeto en el que la libido está dirigida al yo; mientras que el segundo es un retorno de la libido hacia el yo, luego de que los objetos han sido investidos (Freud, 2012).

Así, explica que los primeros objetos hacia los que el niño dirige sus pulsiones son los encargados de su cuidado, por lo general la madre o su sustituto. En base al modelo de estos primeros objetos de amor, posteriormente el sujeto elegirá otros objetos para investirlos libidinalmente, a lo cual se le confiere el nombre de “elección de objeto por apuntalamiento”. Por otro lado, cuando los objetos no son elegidos en base al primer modelo sino en base a la persona misma, es decir, “se buscan a sí mismos como objeto de amor, exhiben el tipo de elección de objeto que ha de llamarse *narcisista*” (Freud, 2012, p. 85).

Según el tipo narcisista se ama: a lo que uno mismo es, a lo que uno mismo fue, a lo que uno quisiera ser, y a la persona que fue parte del sí mismo. Con el tiempo y el desarrollo se erige un ideal del yo, que servirá como modelo según el cual se medirá al yo actual y a los objetos que se ama por elección narcisista

El narcisismo aparece desplazado a este nuevo yo ideal que, como el infantil, se encuentra en posesión de todas las perfecciones valiosas. Aquí, como siempre ocurre en el ámbito de la libido, el hombre se ha mostrado incapaz de renunciar a la

satisfacción de que gozó una vez, No quiere privarse de la perfección narcisista de su infancia...” (Freud, 2012, p. 91)

De esta manera, siendo el melancólico un sujeto neurótico con un predominio del narcisismo en sus elecciones objetales, al perder un objeto de amor se perdería también a sí mismo, ya que ese objeto fue escogido en base al ideal del yo. Por lo tanto, la pérdida de objeto se convierte en una pérdida parcial del yo para el melancólico; razón por la cual todos los sentimientos de amor y odio que estaban dirigidos hacia ese objeto, retornan hacia sí mismo en forma de autorreproches como ya lo mencionó Freud en “Duelo y melancolía” (1917).

Con esto se explica por qué en “El yo y el ello” (1923) Freud aclara que en el melancólico el superyó arrastra hacia sí a la conciencia, mientras que el yo se somete. Se debe a que el ideal del yo que se formó por desplazamiento del narcisismo, es juzgado por una instancia moral (superyó) que también juzgará a ese objeto perdido que ha caído sobre el yo, e incluso puede llevar al sujeto neurótico en estado de melancolía hacia su propia destrucción por no poder satisfacer a dicha instancia.

Dicho esto, es necesario aclarar que el neurótico melancolizado no sufre por la pérdida del objeto en sí, sino por la incapacidad de perderlo, ya que las implicaciones que acarrea dicha pérdida para el yo son devastadoras “...en la melancolización no se trata sólo del objeto que no puede terminar de perderse y de los sentimientos de amor y odio hacia él, sino de lo que del sujeto se perdería si se inscribe la pérdida del objeto” (Lerner, 1994).

En la melancolía psicótica, la forclusión del Nombre-del-Padre impide la diferenciación sujeto-objeto, por lo cual el niño mantiene su posición de falo u objeto de la madre; por lo tanto, como explica Czermak (2002), él *es* el objeto. Mientras tanto, en la melancolía neurótica sí se produce dicha diferenciación, pues ha habido inscripción del

significante paterno; sin embargo, aquella inscripción se ha realizado de manera “insuficiente” (como será explicado más adelante), lo que provoca una diferenciación muy vaga entre sujeto y objeto, llevando a la conocida *identificación con el objeto* que en palabras de Freud se escribía: “la sombra del objeto cae sobre el yo”.

Gabriel Belucci (2015) propone entender el duelo como la inscripción de una pérdida que implica la posibilidad de una sustitución o en términos lacanianos, de una operación metafórica, es decir, como la metáfora de una pérdida. Por otro lado, la melancolía sería la imposibilidad del duelo o imposibilidad de metaforizar una pérdida. A partir de esta concepción, destaca la dificultad del melancólico en la localización de la pérdida, a raíz de un conflicto del sujeto para ubicarse en tanto falta en el Otro.

En efecto, Lacan precisó que [...]: «sólo estamos de duelo por alguien de quien podemos decirnos *Yo era su falta*». Y bien, precisamente en tanto esta localización no es posible, lo que aparece en su lugar en el sujeto melancólico es una *convicción sobre la propia indignidad* [...] (Belucci & Said, 2015).

Adicionalmente, Belucci reconoce una discusión no saldada sobre la condición estructural de la melancolía, frente a la cual expone la existencia de tres líneas de pensamiento: la primera, entiende la melancolía dentro del campo de las psicosis y por ende sujeta a la forclusión del Nombre-del-Padre; la segunda, vincula la melancolía con la clínica de los bordes, excluyéndola de la psicosis y diferenciándola de la operatoria común de la neurosis; la tercera, menos desarrollada que las anteriores, propone el carácter trans-estructural de la melancolía, es decir, que puede darse en distintas condiciones de estructura (Belucci & Said, 2015).

Para este trabajo, se tomará como eje la segunda línea de pensamiento, desarrollada principalmente por Haydée Heinrich en su libro *Borde<R>S de la neurosis* (1993). En este

texto, la autora propone pensar la melancolía como un fenómeno de borde en el que fracasa la inscripción simbólica de una pérdida real en tiempos de constitución subjetiva, lo cual provoca una dificultad para simbolizar nuevas pérdidas en la vida del sujeto.

Define los fenómenos de borde como aquellos que se ubican en el borde real de la neurosis, y no en un espacio indefinido entre neurosis y psicosis. Son sujetos en los que se evidencia una dificultad para disponer de los recursos del significante, en especial del síntoma, y en su lugar aparecen casos de acting-out, enfermedades psicosomáticas, alucinaciones, delirios, anorexias, pasajes al acto, impulsiones, etc.

Lo que sí podría decirse es que hay en todos ellos algo en común, y es lo que Alain Didier Weill llamó una “falta de confianza en el significante”; es una “a-dicción”, no en relación a lo que comúnmente se llama “poder hablar” de lo que les pasa, sino aún en relación a hacerse representar por un síntoma (Heinrich, 1993).

Además, subraya tres particularidades que suelen ser comunes en estos casos: dificultades en la transferencia, un trauma infantil no reprimido y la tendencia al acting-out. La primera responde a la ya mencionada falta de confianza en el significante y en un Otro que escuche; la segunda se evidencia por un relato dolido de un trauma infantil que se manifiesta con fuerza y se mantiene actual, ya que no fue reprimido y por lo tanto permanece consciente; la tercera hace referencia a la segunda en tanto que un trauma no reprimido podría resultar en una dificultad para operar simbólicamente y por lo tanto se mostraría en lo real del acto.

Probablemente la propuesta más importante del texto de Heinrich para explicar la complejidad de los casos de melancolía, es pensar la lógica de la instauración de la neurosis en tres tiempos. El primero se refiere a la inscripción del Significante del Nombre del Padre, que implica la renuncia al goce. El segundo tiempo sería el “fort-da” como proceso de

elaboración psíquica e inscripción simbólica de la pérdida que supone la castración. Finalmente, al tercer tiempo lo llama “Juicio del Otro” que implicaría a un Otro que interprete y convalide el “fort-da” para que éste pueda operar.

Al introducir el “Juicio del Otro” como condición del Fort-da, estamos hablando de un tiempo fundante en relación al Otro. ¿Podría tratarse en el “BORDE<R>” de una falla en el “Juicio del Otro”, que daría como efecto una falta de confianza en el Fort-da? Vemos que no son iguales la posición respecto al Fort-da en la psicosis y en el BORDE<R>; en la primera hay una imposibilidad lógica de entrada en el discurso, en la medida en que la metáfora paterna no ha operado. En el segundo, el fort-da se inscribe, pero de manera insuficiente, funcionando entonces con reservas, con desconfianza (Heinrich, 1993).

De esta manera, se articulan las tres particularidades mencionadas anteriormente. Los sujetos en el borde de la neurosis presentan un trauma infantil que no fue articulado por el significante de manera conveniente debido a una falla del Otro, por lo cual no tiene la posibilidad de ser reprimido ni de surgir como formación del inconsciente, y así retorna de otra manera en lo real.

Por lo tanto, el mecanismo de la melancolía, entendida como borde real de la neurosis, residiría en la dificultad de registrar en lo simbólico una pérdida en lo real, debido a una insuficiencia significativa a causa de un desfallecimiento del Otro. Esto *obstaculizaría* (mas no imposibilitaría) la inscripción de la pérdida como falta, lo cual produciría en el sujeto una falla en su condición de deseante y sus consecuencias se evidenciarían a nivel imaginario, en la *identificación* con el objeto perdido que cae como sombra sobre el yo; lo cual difiere de la lógica de la psicosis en la que el sujeto *es* el objeto, debido a la *imposibilidad* de pérdida por ausencia de castración.

La melancolización se advierte sobre todo por lo desconectada que está la imagen en la que el sujeto se ve y en la que desconoce por completo la identificación al objeto de

lo que le retorna de la mirada del semejante. La fuerte pregnancia del objeto y la resistencia de lo real de un goce recubren la subjetividad y la queja reiterada no ofrece texto metaforizable para ser interpretado (Lerner, 1994).

Dichas características permiten dar cuenta del acercamiento y el parecido a las psicosis, razón por la cual probablemente a la melancolía siempre se la ha colocado en ese campo. Sin embargo, Ricardo Díaz Romero, quien también sostiene la posibilidad de entender la melancolía fuera de las psicosis, explica que su trabajo sobre el discurso en la melancolía, le ha permitido encontrar allí producciones metafóricas. “Y sin embargo, al mismo tiempo, he encontrado *una carencia metafórica ante las incidencias de la vida que presentifican un retorno de la pérdida originaria en el campo del objeto*” (Belucci & Said, 2015).

Así, la melancolía concebida como neurosis en su borde real, difiere de la psicosis en tanto que sí hubo un Nombre-del-Padre que ejerció su función de corte, y hubo también un proceso de simbolización de la pérdida del goce. Sin embargo, esta simbolización fue inscripta de manera **insuficiente**, por lo cual se generó una **desconfianza** en el significante como representante. Tal vez por esta razón, sí es posible observar producciones metafóricas ya que el sujeto sí se deja representar por ciertos significantes, pero con recelo. Es como si la pregunta fantasmática no fuese como en el resto de neurosis: *¿qué desea el Otro de mí?*, sino *¿me puede desear?*, *¿puede perderme?*; evidenciando así una pregunta por el Otro y por su falta, que no tiene lugar en la psicosis. Una pregunta de desconfianza que se sostiene en la duda e indica que, aunque afectado, hay lazo social.

## CAPÍTULO II

### ARTE Y PSICOANÁLISIS

#### 2.1 La representación en el arte y en el psicoanálisis

La representación es un concepto que hace referencia al carácter simbólico del arte. Según el Diccionario de las Artes “una representación es una ficción que produce «realidad» [...] sólo mediante la ficción de una representación podríamos acercarnos a algo real y verdadero en el terreno simbólico” (de Azúa, 2002, pp. 248-249). Sin embargo, el autor aclara que más allá de ser una ficción, la representación en las artes también podría ser concebida como una aparición de una verdad específica que implica un proceso de *desocultación*.

Gadamer (1991) explica que lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace presente: lo representa. Por lo tanto, la representación no se trata de un sustituto, sino que debido al carácter mimético del arte, lo representado está ahí mismo en la obra, esperando a ser descubierto en un suerte de re-conocimiento.

Siguiendo la idea acerca de la desocultación de una verdad, el arte permite mediante su cualidad estética, crear un vínculo entre lo bello y lo siniestro a través de la representación. De esta manera, la obra artística puede revelar contenidos desagradables, angustiantes e intolerables de un modo sublime.

La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que revelará ficción [...] Lo que hace a la obra de arte una *forma viva*, según la célebre definición de Schiller, es esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo (Trías, 2001, p. 50).

Así mismo, en el campo psicoanalítico, la representación (*Vorstellung*) también se refiere a una inscripción o registro que permite la aprehensión de la realidad. “Es a través de la *Vorstellung*, que esa realidad se vuelve tangible, aunque como realidad se va entre las manos, ante la mirada, en la tentativa de ser captada como una realidad verdadera” (Galindo & Casas, 2009).

En el texto “La represión” (1915) Freud explica que las representaciones son investiduras de huellas mnémicas, que se encuentran asociadas a afectos. Tanto las representaciones como los afectos forman la agencia representante de la pulsión, y su separación se produce en la represión, cuyo objetivo es mantener algún contenido alejado de la conciencia y evitar el displacer. La represión primordial es la primera fase, y consiste en denegar la admisión de la agencia representante de la pulsión en la conciencia. La segunda fase es la represión propiamente dicha, que recae sobre los retoños psíquicos de la agencia representante reprimida, los cuales experimentan el mismo destino que lo reprimido primordial.

Luego indica que lo reprimido primordial mientras permanece inconsciente, anuda conexiones con las representaciones que se vinculan a éste. Sin embargo, no logra mantener fuera de la conciencia a todos sus retoños, ya que si estos se han distanciado lo suficiente del representante reprimido, pueden acceder a lo consciente. Por otro lado, el monto de afecto, que es el otro elemento de la agencia representante, sufre un destino diferente que el de la representación en la medida en que se separa de ésta y encuentra expresión en procesos que se registran como afectos. El objetivo final de la represión sería eliminar el monto de afecto de la conciencia, para evitar que éste se mude en angustia y cause displacer.

En “Lo inconsciente” (1915) aclara que las pulsiones no pueden ser objeto de la conciencia si no es por una representación que es su representante. La representación-objeto está compuesta por una representación-palabra y una representación-cosa. La primera

consiste en la palabra asociada al objeto mediante la cual se lo nombra; la segunda, en la investidura de la imagen mnémica de la cosa o de huellas mnémicas derivadas de ella. De esta forma, distingue las representaciones conscientes de las inconscientes: las conscientes abarcan la representación-cosa más la representación-palabra correspondiente, mientras que las inconscientes son la representación-cosa sola y el afecto.

Ahora podemos formular de manera precisa eso que la represión, en las neurosis de transferencia, rehúsa a la representación rechazada [...]: la traducción en palabras, que debieran permanecer enlazadas con el objeto. La representación no aprehendida en palabras, o el acto psíquico no sobreinvertido, se quedan entonces atrás, en el interior del *Icc*, como algo reprimido (Freud, 1915, p. 198).

De esta manera, la *Vorstellung* de la que habla Freud, es un concepto que sirve para comprender cómo el sujeto intenta captar la realidad mediante imágenes y palabras que representan y están en lugar de otra cosa que se pierde en el proceso de formar representaciones. Se vincula entonces la noción de representación con la de pérdida, en la medida en que esa “otra cosa” no se puede aprehender más que por sus representantes, dejando siempre una ausencia, una falla, algo que se escapa a la representación.

## **2.2 El arte en Freud y Lacan**

A lo largo de los textos freudianos se pueden encontrar innumerables referencias artísticas; muchas de ellas designadas a analizar elementos particulares de la biografía y obra de algunos artistas como en “El delirio y los sueños en la *Gradiva* de Jensen” (1907), “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (1910), “El Moisés de Miguel Ángel” (1914), “Un recuerdo infantil de Goethe en Poesía y Verdad” (1917) y “Dostoievski y el parricidio” (1928). Además, enfatizó en varias de sus obras la relación del arte con el inconsciente y el proceso de sublimación.

En “La interpretación de los sueños” (1976), Freud compara frecuentemente el proceso de construcción del sueño y el de elaboración de un poema. Explica que las ideas latentes del sueño son representadas de manera que convergen y se asocian para dar forma a la experiencia onírica, de la misma manera que las múltiples ideas dentro de la creación poética se interrelacionan para darle sentido.

Por otro lado, el texto “Personajes psicopáticos en el teatro” (1976) sugiere que el drama es un ejemplo de expresión artística en el que aparece el material inconsciente, por medio de la narración de conflictos entre motivaciones conscientes y reprimidas. El goce del espectador radica en la identificación con los personajes y las situaciones representadas, de tal forma que el conflicto no sea develado de manera obvia, sino disfrazado al igual que en el sueño se disfrazan las ideas latentes.

...tema del drama son todas las variedades de sufrimiento; el espectador tiene que extraer de ellas un placer, y de ahí resulta la primera condición de la creación artística: no debe hacer sufrir al espectador, ha de saber compensar la piedad que excita mediante satisfacciones que de ahí pueden extraerse (Freud, 1976, p. 278).

Algunos años más tarde, en “El creador literario y el fantaseo” (1976), Freud compara la acción del poeta con el juego de un niño, en el sentido en que ambos crean un mundo de fantasía que a pesar de estar dotado de grandes montos de afecto, pueden separarlo y diferenciarlo de la realidad efectiva. Este mundo creado por el poeta contribuye a la realización de deseos.

Desde la intelección obtenida para las fantasías, nosotros deberíamos esperar el siguiente estado de cosas: una intensa vivencia actual despierta en el poeta el recuerdo de una anterior, las más de las veces una perteneciente a su niñez, desde la cual arranca entonces el deseo que se procura su cumplimiento en la creación poética (Freud, 1976, pág. 133).

En “Lo ominoso” (Freud, 1976) toma como base los cuentos de Hoffmann para explicar una forma de angustia que es provocada por el desvelamiento de lo oculto o lo reprimido, que también es característico de toda producción artística cuando se toma en cuenta su carácter sublime. De esta manera, Freud concibe a la obra de arte como un medio de expresión de los contenidos reprimidos y de retorno a la consciencia, es decir, como una formación sustitutiva que permite la satisfacción de deseos reprimidos utilizando la fantasía y la imaginación como mediadores.

Lo ominoso de la ficción –de la fantasía, de la creación literaria– merece de hecho ser considerado aparte [...] El resultado, que suena paradójico, es que *muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real* (Freud, 1976, pág. 248).

Con respecto a la sublimación, Freud indica en “Tres ensayos de teoría sexual” (Freud, 1976) que una de las fuentes de la actividad artística es el empleo y drenaje de las pulsiones sexuales en otros campos en los que se incrementa la actividad psíquica. Es decir, que las fuerzas pulsionales que permiten la creación artística y el desarrollo cultural, son las mismas que están en la base de la represión y la neurosis.

Por otro lado, Lacan postula que “todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío” (Lacan, 1988, p. 160). Con “ese vacío” se refiere a la representación de la Cosa (*das Ding*), que no puede ser representada por nada más que el vacío, y “cuyas formas creadas por el hombre son del registro de la sublimación” (Lacan, 1988, p. 160).

Lacan (1988) entiende la sublimación como el mecanismo que consiste en elevar un objeto a la dignidad de la Cosa, en tanto que ésta es diferente del objeto. De esta manera, la

pulsión consigue su satisfacción a través de una meta distinta a la sexual, por ejemplo, mediante el arte, que es una de las formas de la sublimación.

Aquí estamos en nuestra cita con el uso del lenguaje, que al menos para la sublimación del arte, nunca duda en hablar de creación [...] Planteo lo siguiente: un objeto puede cumplir esa función que le permite no evitar la Cosa como significante, sino representarla, en tanto que ese objeto es creado (Lacan, 1988, p. 148)

Siguiendo esta idea, explica que la pintura progresivamente aprende a dominar el vacío de tal forma que lo delimita y lo fija bajo la forma de la ilusión del espacio, es decir, una ilusión de que el espacio es algo diferente de la creación del vacío. Por lo cual concluye que de cierta manera, en una obra de arte se trata siempre de cercar la Cosa (Lacan, 1988).

Además, afirma que las obras de arte imitan los objetos que representan, haciendo de ellos otra cosa distinta a lo que son y proyectando una realidad que no es la del objeto representado. La relación con lo real que se ve posibilitada en el arte, renueva la dignidad del objeto, a través de la cual las inserciones imaginarias se inscriben de una nueva manera. “[...] cuanto más presentificado está el objeto en tanto que limitado, más nos abre esa dimensión en la cual la ilusión se quiebra y apunta a otra cosa” (Lacan, 1988, p. 174).

En cuanto a la relación de la obra de arte con el otro que hace de espectador, Lacan explica que no se trata de que el artista desee ser mirado a través de su obra; sino que mediante ésta, él ofrece algo que ver y lo invita a deponer su mirada: “¿*Quieres mirar? ¿Pues aquí tienes, ve esto!* [...] Se le da algo al ojo, no a la mirada, algo que entraña un abandono, un deponer la mirada” (Lacan, 1987, p. 108). Pero eso que se le ofrece al espectador es como una trampa para el ojo (*trompe-l'oeil*), que como se dijo anteriormente, se da como siendo otra cosa. Esa “otra cosa” es el  $\alpha$  minúscula: objeto causa del deseo.

Recalcati (2006) indaga sobre la concepción lacaniana del arte, en la cual delinea tres tópicos posibles: la estética del vacío, la estética anamórfica, y la estética de la letra.

La primera, es una estética de lo real que implica una práctica simbólica orientada a tratar el exceso de lo real. Sin relación con lo real de la Cosa la obra pierde su fuerza, mientras una excesiva proximidad a ésta terminaría por destruir el sentimiento estético. Por lo tanto, para lograr una cierta distancia con respecto a lo real, el arte no debe ser una presentificación pura de la Cosa sino que debe bordearla. Para este fin, Lacan piensa en lo bello como forma cuya eficacia simbólico-imaginaria es la de un velo que permite esa distancia estética de la realidad inquietante de la Cosa (Recalcati, 2006).

En otros términos, no existe una obra de arte que no implique una actividad sublimatoria [...] Elevar un objeto a la dignidad de la Cosa significa introducir un bordeamiento significativo en torno al vórtice de lo real. La primera estética de Lacan convoca, en este sentido “nizcheanamente”, al arte como remedio defensivo en la confrontación con lo real (Recalcati, 2006, pág. 16).

La segunda, es una estética que no bordea el real, sino que hace posible su encuentro a través de la organización significativa, por lo tanto, se constituye sobre la concepción freudiana de lo ominoso. El acento está puesto sobre el objeto anamórfico, que es un objeto que a primera vista parece deformado, pero recupera su forma cuando se lo ve desde cierto ángulo, y cuyo objetivo es presentificar lo irrepresentable. Un ejemplo clásico es la pintura *Los Embajadores* (Holbein, 1533) que Lacan utiliza para ilustrar la anamorfosis (véase Figura 1).



Figura 1. Los Embajadores de Holbein (1533)

En la parte inferior del cuadro hay un objeto difícil de distinguir, pero que observado desde cierto ángulo con respecto a la obra, deja apreciar una calavera. Este ejemplo de la anamorfosis, sirve a Lacan para explicar la “función-cuadro”, que implica que la obra de arte debe tener la capacidad de producir un encuentro con lo real (*tyche*).

Pero este encuentro se funda sobre la inversión de la idea de aprehender la obra: no es el sujeto que contempla la obra, sino es la exterioridad de la obra que aferra al sujeto [...] Lacan hace más bien referencia a un placer del ojo, al ser atrapado por el cuadro como una experiencia estética de abandono, pacificación, como una deposición de la mirada [...] ¿Cuál es, por consiguiente, la función del cuadro? Es sobretodo la función en la cual el sujeto, afirma Lacan, ha de encontrarse como tal (Recalcati, 2006, págs. 22-24).

Finalmente, la estética de la letra es una estética de la singularidad, irreductible a la universalidad del significante. La función del cuadro es la función de la letra, en tanto que ésta es el encuentro con la esencia, con lo que siempre ha estado. “En la tercera estética una

nueva teoría del encuentro nos conduce hacia la dimensión singular del acto como modalidad de separación del sujeto de la sombra simbólica del Otro” (Recalcati, 2006, pág. 28).

### **2.3 La creación artística y lo imaginario**

Las imágenes son representaciones de la realidad que parten de la percepción de los objetos. Al ser representaciones, éstas no alcanzan a aprehender la realidad, por lo tanto siempre hay algo que se escapa a las imágenes. Además, como símbolos, éstas pueden representar algo distinto para cada cultura y para cada persona.

Las imágenes simbólicas proponen significantes cuyo significado no es, en aquel contexto, el común y obvio, de modo que engañan a la mirada [...] Las imágenes simbólicas, en suma, significan algo que no muestran, o que muestran muy imperfectamente o indirectamente, y por eso transmiten información y la ocultan a la vez (Lutereau, 2012, pág. 23).

Lacan articula la importancia de la relación entre la imagen y el yo, ya que ésta funciona como muleta que permite al infante protegerse de la invalidez y el desamparo que implican los primeros años de vida. Una vez constituida la imagen de sí mismo, ésta unifica y reasegura, por lo cual el yo intentará guardar estas funciones a lo largo de la vida (Rabinovich, 1995).

El yo se constituye sobre el fundamento de la relación imaginaria, lo cual implica dos cosas: que no existe desde el principio una unidad comparable al yo, y que su formación depende de la relación con su propia imagen y con la de los otros. Durante el estadio del espejo, el *infans* asume la imagen especular de su cuerpo y se reconoce en ella mediante identificación, lo que le permite concebirse a sí mismo como una unidad. Luego, en base a esta primera identificación, se identificará con la imagen de los otros que formarán parte de su yo. Por lo tanto, el yo se constituye por alienación, ya que tanto la imagen del espejo como la de los otros son siempre ajenas (Lacan, 2002).

De esta noción del espejo como formador de la función del yo, parte la relación de lo imaginario con lo real por mediación de lo simbólico.

[...] para que se constituya, ante el ojo que mira, un mundo donde lo imaginario pueda incluir lo real y, a la vez, formularlo; donde lo real pueda incluir, y a la vez, situar lo imaginario, es preciso, ya lo he dicho, cumplir con una condición: el ojo debe ocupar cierta posición(Lacan, 1966, p. 129).

Esta posición del sujeto como vidente está definida por la intervención de lo simbólico que permite la función identificatoria de la imagen.

Esto quiere decir que el imaginario es aquello que logramos captar de lo real, y es único a cada sujeto en tanto que aquello captado sólo adquiere sentido por el orden de lo simbólico, es decir, por los significantes que representan a cada uno. Se podría concluir entonces, que lo simbólico es lo que organiza la forma en que se imaginiza lo real.

Allí donde lo imaginario y lo simbólico se conjugan, puede aparecer el vacío en la imagen. Cuando se permite una disyunción entre lo imaginario y la percepción, por mediación de lo simbólico, se entra en el campo de lo que no se puede ver, de la falta, del vacío. Esto quiere decir, que el estatuto de lo imaginario no está referido únicamente a aquellas imágenes que se forman a través de la percepción, sino que implica eso que no se puede ver, y que la imagen esconde como si fuese un velo.

El vacío no se puede percibir, no es visible, sólo existe en referencia a la exigencia simbólica [...] De tal manera que la imagen que es algo que se presenta -y tanto más cuando se trata de un cuadro-, que se da a ver, es un engaño porque vela lo que hay detrás [...] el velo en lo que esconde hace existir lo que no se puede ver (Miller, 2009, pp. 236-237).

En el campo artístico, las imágenes no pretenden ser una imitación de la realidad, sino una expresión de la misma, que en un punto determinado tocan lo real. Didi-Huberman (2003) explica que no se puede hablar de contacto entre imagen y real sin hablar de una

suerte de incendio. Por lo tanto, hablar de imágenes es hablar de cenizas de aquello que resta de una experiencia.

En esto, pues, la *imagen arde*. Arde con lo *real* a lo que, en un momento dado, se ha acercado [...] Arde por el *deseo* que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta [...] Arde por la *destrucción*, por el incendio que casi la pulveriza, del que ha escapado y cuyo archivo y posible imaginación es, por consiguiente, capaz de ofrecer hoy [...] Arde por el *dolor* del que proviene y que procura a todo aquel que se toma el tiempo para que le importe.. Finalmente, la imagen arde por la *memoria*, es decir que todavía arde cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, *a pesar de todo* (Didi-Huberman, Chéroux, & Javier, 2003, págs. 35-36).

De la misma forma que lo imaginario permite surgir algo donde antes había nada, la creación artística cumple la misma función, cuando se la entiende como un objeto que ha surgido a partir de la nada (*ex-nihilo*). Esto significa, que la creación artística esconde y a la vez revela un vacío constitutivo detrás de la imagen con la que se presenta.

Por lo tanto, al estar el artista en la posición de creador frente a su obra, es posible que surja una identificación con ella, como si ésta fuese una suerte de espejo que viene a devolverle una imagen de sí mismo. Esta imagen, al cumplir su función de velo o de pantalla, refleja en su superficie el deseo inconsciente del sujeto que de algún modo se representa en la obra; y además, le devuelve por medio de la ocultación, un vacío que remite a esa primera gran pérdida: la Cosa.

La creación de una obra de arte, presupone una dinámica retroactiva, en la que no sólo el sujeto crea la obra, sino que ésta le devuelve una realidad que lo crea, o mejor dicho, lo re-crea a él. Una realidad que no se manifiesta solamente en la representación, sino que es posible gracias al carácter sublime de las imágenes del arte,

[...] lo sublime se relaciona con una tensión donde aparece la tragedia, lo ilimitado, lo inconmensurable, incluso lo terrible, es decir, lo reactivo a la belleza, y sin embargo es

capaz de provocar una emoción tan intensa que remite a la experiencia misma de la incompletud, eso que en toda la tradición filosófica es visible en las sensaciones que uno tiene frente a una tormenta, frente al hondo firmamento de la noche, frente al mar, frente a una sinfonía, frente a la muerte, frente al heroísmo, frente a la obra de arte [...] En la tradición estética, lo sublime apunta a una presencialidad de lo real, algo exsimbólico o insimbólico [...] (Moraza, 2013, p. 5).

# CAPÍTULO III

## LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y EL NEURÓTICO

### MELANCOLIZADO

#### 3.1 La puesta en escena y la construcción

Silvia Bolster explica que “[...] lo que no puede ser dicho – por el modo particular de implicancia de la subjetividad en ello –, será muestra de algo doloroso, en tanto no se pueda desplegar una puesta”(Vegh, 1998, pp. 98-99); y agrega: “«Lo que no puede ser dicho»: estamos en el límite de lo insoportable. «Algo hay que hacer». Si el hacer se realiza en obra, toca un borde que puede llevar [...] a una experiencia – no mistificante – de lo sublime” (Vegh, 1998, p. 99).

Con estas palabras se puede empezar a entender a la creación artística como un espacio de despliegue de ese real desanudado, desligado. Pero no se trata de un acto cualquiera en el que el sujeto melancólico repite una y otra vez su dolor; se trata de una puesta en escena de ese real, dándole un sentido al enlazarlo con lo imaginario y lo simbólico implicados en la obra de arte.

En el primer capítulo, se expuso que una de las principales características de la neurosis en su borde con lo real es la tendencia al acting-out. Heinrich (1993) explica que estos actos remiten a un sujeto que deja de estar representado por un significante, y más bien es mostrado por una escena. Por lo tanto, hay algo de lo simbólico que ha sido expulsado o rechazado y retorna en lo real del acto. Normalmente, esto se entendería como forclusión (*Verwerfung*), sin embargo, se plantea la posibilidad de pensar en un retorno en lo real que no implique al Nombre-del-Padre, es decir, el rechazo de un significante distinto.

Alain Didier Weill plantea diferenciar VERWERFUNG y WERFUNG: reservar la *Verwerfung* para la forclusión del Significante del Nombre del Padre, con su carácter de irreversibilidad, y utilizar, en cambio WERFUNG, en tanto “rechazar”, “arrojar

afuera”, para todos aquellos otros casos en que habría un retorno en lo Real, por fuera del campo de la represión-retorno de lo reprimido, pero en los que sería posible reingresar al terreno Simbólico (Heinrich, 1993, p. 21).

En la melancolía, aquella pérdida que no fue inscripta por una falla en el “Juicio del Otro”, retornaría por medio del acto, dificultando así la posibilidad de transferencia e interpretación en el espacio de análisis. Esto se evidencia en los recurrentes intentos de suicidio, y en la reiteración de las escenas del melancólico, en las que sostiene sus quejas.

Es así que encontré que, al igual que una alegoría, la escena del melancólico no es ni mensaje, ni amenaza, ni súplica, ni demanda, ni alusión, ni una propuesta moral [...]. Encontré que la escena del melancólico no tendría otra finalidad que ella misma, vale decir, *la constitución de una escenificación*, como intento de restituir la escena del mundo que habría quedado desligada [...] (Belucci & Said, 2015, p. 07).

Por lo tanto, se podría pensar en la creación artística como un espacio de escenificación, en el cual no se trataría de interpretar el contenido de la obra, ni de buscar en ella manifestaciones de lo reprimido. Se trataría, de brindar al sujeto la posibilidad de desplegar o mostrar aquello para lo cual no se tiene palabras, mediante los distintos ámbitos en los que se ofrece el arte.

Por otro lado, a partir de estas puestas en escena, el sujeto melancólico podría empezar allí un proceso de construcción. Esto quiere decir que a través de la experiencia de despliegue que le permiten sus obras, podría comenzar a adueñarse de los significantes que surgen en ese espacio, como una tentativa de metaforización contingente para construir su propia historia allí donde ha habido una falta de inscripción.

¿Sobre qué huellas puede construirse lo que jamás ha sido representado por un sujeto [...], y que sin embargo viene a mostrarse en un acto, un delirio, y mejor aún en una producción artística? (Kolko, 2001, p. 09). La autora propone, a partir de los conceptos de “verdad histórica” y “construcción” de Freud, que la verdad histórica y la verdad construida

tienen el mismo efecto sobre el sujeto. De este modo, se podría construir en el presente una historia que inscriba aquello que fue borrado o rechazado en el origen.

Estos procesos de escenificación y construcción que el arte posibilita, podrían ser el equivalente al “fort-da” que mencionaba Heinrich, como el tiempo de simbolización de la pérdida. Por lo tanto, sería necesario una equivalencia en el tercer tiempo, el del “Juicio del Otro”, en el cual hubo un desfallecimiento. Aquí es donde el analista podría intervenir y contribuir al sostenimiento del despliegue artístico, al posicionarse como el testigo que hace posible la inscripción de la pérdida. Díaz Romero define esta posición del analista como la del “ciego molesto”:

Eso fue lo que definí una vez como: sentarse en la butaca próxima a ese espectador «taciturno», y como un ciego molesto en el teatro, pedirle que nos cuente su alegoría luctuosa porque no podemos verla [...] Fue así que en los bordes de la palabra, y buscando un tratamiento posible para la melancolía, encontré la función del objeto «a», en tanto mirada, como lugar ofrecido para el analista. Si el objeto «a», como mirada, es lo que organiza la escena del mundo, el analista como un ciego molesto, podría darle soporte a esa función (Belucci & Said, 2015, pp. 7-8).

En el espacio de producción artística, es posible dar sentido al relato que se crea el melancólico. El real que se pone en escena, se organiza simbólicamente a través del imaginario artístico, permitiendo el encadenamiento de los significantes que se producen en la historia, y además, otorgando una temporalidad y espacialidad necesarias para que el sujeto se posicione dentro de la misma.

Cuando Freud escribe que “la construcción tiene en el mismo efecto que un recuerdo recuperado” es cuando mejor define lo que es el inconsciente. Una temporalidad construida, reconstruida, donde el sujeto se inscribe en la historia, pero en la historia del lenguaje, aquel que es el suyo (Kolko, 2001, p. 86)

Belucci coincide que tanto la puesta en escena como la construcción podrían servir como sostén para el melancólico y hace referencia a tres artistas que lograron utilizar el arte para sostenerse, al menos por momentos. Habla acerca de la obra cinematográfica de Kim Ki-Duk quien, después de un accidente que casi le cuesta la vida a una actriz en uno de los rodajes, se culpó a sí mismo por ello y filmó *Arirang*:

Aislado en una cabaña en las montañas, en cuyo interior montó una carpa, el director filmó durante meses su propia degradación física y moral, se filmó declamando la ruina que él era. Esa mínima puesta en escena, podría suponerse, lo sostuvo (Belucci & Said, 2015, p. 15).

En el campo de la literatura, hace referencia a las obras de Alejandra Pizarnik y Marguerite Duras, en las que había un bien-decir la melancolía que pudo sostener a ambas por cierto tiempo. A continuación se exponen dos obras poéticas de Pizarnik y un fragmento de una novela de Duras que dan cuenta de ese bien-decir del que habla Belucci:

### *LA ENAMORADA*

Esta lúgubre manía de vivir,  
esta recóndita humorada de vivir  
te arrastra Alejandra no lo niegues.

Hoy te miraste en el espejo  
y te fue triste estabas sola  
la luz rugía el aire cantaba  
pero tu amado no volvió.

Enviarás mensajes, sonreirás,  
tremolarás tus manos así volverá  
tu amado tan amado.

Oyes la demente sirena que lo robó

el barco con barbas de espuma  
donde murieron las risas  
recuerdas el último abrazo  
oh nada de angustias  
ríe en el pañuelo llora a carcajadas  
pero cierra las puertas de tu rostro  
para que no digan luego  
que aquella mujer enamorada fuiste tú  
te remuerden los días  
te culpan las noches  
te duele la vida tanto tanto  
desesperada ¿adónde vas?  
desesperada ¡nada más!

(Pizarnik, 2005)

### *HIJA DEL VIENTO*

Han venido.  
Invaden la sangre.  
Huelen a plumas,  
a carencias,  
a llanto.  
Pero tú alimentas al miedo  
y a la soledad  
como a dos animales pequeños  
perdidos en el desierto.

Han venido  
a incendiar la edad del sueño.  
Un adiós es tu vida.  
Pero tú te abrazas

como la serpiente loca de movimiento  
que sólo se halla a sí misma  
porque no hay nadie.  
Tú lloras debajo del llanto,  
tú abres el cofre de tus deseos  
y eres más rica que la noche.

Pero hace tanta soledad  
que las palabras se suicidan.

(Pizarnik, 2005)

*ESCRIBIR* (fragmento)

Hallarse en un agujero, en el fondo de un agujero, en una soledad casi total y descubrir que sólo la escritura te salvará. No tener ningún argumento para el libro, ninguna idea de libro, es encontrarse delante de un libro. Una inmensidad vacía. Un libro posible. Delante de nada. Delante de algo así como una escritura viva y desnuda, como terrible, terrible de superar. Creo que la persona que escribe no tiene idea respecto al libro, que tiene las manos vacías, la cabeza vacía, y que, de esa aventura del libro, sólo conoce la escritura seca y desnuda, sin futuro, sin eco, lejana, con sus reglas de oro, elementales: la ortografía, el sentido.

(Duras, 2010)

### **3.2 El acto creador y la re-presentación del vacío**

*Un lienzo blanco*

Saber  
Originariamente  
cuáles son las raíces  
cuál es el espacio, a partir de la nada,  
adónde va el camino, si es que hay camino,

o sólo instinto

Saber equivocarse

esperar

en la continua duda,

Retroceder.

Andar y desandarse

buscando la verdad

o al menos una verdad

que sirva al presentimiento

Asir un presentimiento, un impulso

con un punto de destino

con la complicidad del vacío

sentir que se va el tiempo, debajo de los pies, mientras caminas

hallar una respuesta

que genera una nueva pregunta

y así, infinitamente repetido

hasta que algo quede sin terminar

por falta de tiempo,

Un lienzo blanco

recientemente, blanco

atirantado, impoluto

esperando establecer un coloquio

a partir de la nada. Saber cómo hay que desmembrar ese espacio

en qué sentido, partirá el primer trazo

Equivocarse

desandar lo andado, sin cansarse

volver a empezar de nuevo

a partir de la nada.

Este poema del pintor español José Caballero (2014) presenta algunas de las características involucradas en el acto de creación: un saber y un no-saber, un espacio, la nada, el error, la duda, una verdad. Todas ellas remiten inevitablemente a la noción de vacío y ponen al artista, ante la obra por comenzar, en una condición que Caballero define como un hombre frente a su circunstancia.

El acto de crear supone inscribir algo allí donde estaba la nada. Es en el primer trazo, nota, palabra, movimiento o escena en donde el artista puede darse cuenta del vacío. Por lo tanto, se puede decir que la obra de arte crea el vacío. Probablemente a eso se refería Lacan al decir que “todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío” (Lacan, 1988, p. 160).

Además, la creación artística supone una alternancia entre un no-saber y un saber. La obra parte de un no-saber que permite la espontaneidad del artista y que encuentra a momentos una forma, un acorde, una estrofa que cobra significado y lo direcciona, para luego arrojarlo nuevamente a un no-saber. Esta alternancia pone de manifiesto que una de las constantes del arte es la duda y por lo tanto la obra se convierte en la búsqueda de una verdad.

¿Cómo empieza la gestación de un cuadro? No se trata de un cálculo matemático... Siempre es imprevista la materialización de una idea. En su creación hay dudas y es un andar y desandar un camino, hasta encontrar la vía que nos conduce al final [...] Si no hay duda, si no hay vacilación, no hay arte (Fundación Caballero-Thomás de Carranza, 2014, pp. 47-49)

Y es la búsqueda de esa verdad la que encuentra en el camino otra verdad todavía más profunda, a la cual se refería Freud cuando decía con respecto a la melancolía: “...y sólo nos intrigue la razón por la cual uno tendría que enfermarse para alcanzar una verdad así”(Freud, 2012, p. 244). Una verdad que remite a aquello perdido desde siempre y que constituye la esencia misma del sujeto: la Cosa. Con respecto a dicha verdad, Veríssimo de Posadas

explica que ésta se sustrae y se escapa, siendo alcanzable sólo en ciertas condiciones como en la melancolía y en la creación artística.

Freud nos lanza al rostro algo sobre una verdad del ser humano [...]. La “melanos”, ese pozo oscuro de dolor relacionado a la propia insignificancia, queda allí íntimamente vinculada a dicha verdad. Es, por un lado, camino de acceso a ella (“enfermarse para alcanzar una verdad así”) pero también resultado del enfrentamiento al abismo de esa verdad. Ella sería la materia prima de la que estamos hechos y, entonces, el pivote de la estructuración psíquica. No hay desarrollo, evolución que nos libere de ese núcleo de la condición humana: la verdad de algo desde siempre perdido, desde siempre irrescatable. Sobre todo desde siempre imposible. A lo sumo, en el mejor de los casos, puede constituirse en campo magnético de la creatividad artística, camino privilegiado (el otro camino) para acercarnos a esa verdad de que nos habla Freud (Veríssimo de Posadas, 2012, p. 02).

Por lo tanto, el arte se puede entender como una confrontación con el vacío, ya sea mediante un no-saber, una duda o una verdad. La obra artística, más allá de lo que el artista expresa, es una representación del vacío en el sentido en que éste se vuelve a presentar, se re-presenta ante el sujeto, lo enfrenta. Ese vacío creador, es la causa o Cosa (*das Ding*) del sujeto y de su obra.

El vacío se diferencia de la nada porque tiene un límite, ocupa un espacio, y en ese espacio hay algo que falta. “El vacío es la imaginarización de una falta: abro un cajón y pregunto dónde están mis cosas, lo encontré *vacío*. Del vacío sólo puedo anoticiarme por la presencia simbólica de lo que está ausente” (Lutereau, 2012, p. 54). En el arte este límite está presente en el marco, la técnica, los colores, los sonidos, las escenas, el comienzo, el fin; está presente en la creación misma.

Para el neurótico melancólico, la creación artística podría posibilitar un reencuentro con ese vacío que no se inscribió como falta, mediante el goce de un acto diferente al goce mortífero al que se encuentra sometido. El espacio vacío que se ofrece en el arte está

delimitado, es decir, obedece a una estructura con límites que “enmarca” el acto. Por lo tanto, ese espacio no implica una deriva de goce pulsional. Se trata de crear a partir del vacío, con ley.

### **3.3 El arte como ligadura y espejo**

Lo sublime es capaz de anudar el dolor. El dolor del melancólico es profundo, inmenso, sin límites, así como su goce; por lo tanto, no conoce palabra que lo represente. El arte, por su lado, produce en el ser humano una sensación igual de inexplicable, difícil de apalabrar. Es una sensación de grandeza e incertidumbre que lo sobrecoge y lo hace gozar. Esa es la experiencia de lo sublime, de la cual el arte es característico.

Burke (2005) explica que las sensaciones más profundas son aquellas relacionadas al dolor y a la muerte, ya que responden a un instinto de autoconservación. Cuando éstas se producen, son incluso más poderosas que el placer. Todo aquello que es capaz de excitar dichas sensaciones y por ende actúa de manera análoga al terror, puede ser una fuente de lo sublime. Sin embargo, “cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos” (Burke, 2005, p. 67).

Lo sublime se relaciona con lo oscuro, lo desconocido, lo ilimitado, con la duda, la incertidumbre, la muerte, el más allá. Lo bello por otro lado, se refiere a lo agradable, lo finito, a la claridad, a la comprensión, a la alegría (Burke, 2005). Por lo tanto, se puede decir que lo bello es al placer lo que lo sublime es al goce.

Pero ¿por qué el arte habría de dar paso a lo sublime? En el segundo capítulo se explicó la relación del arte con lo imaginario. La concepción lacaniana de la imagen como velo, permite comprender que la obra de arte siempre deja algo no dicho. Hay algo que se oculta por detrás de la imagen, que se queda en la oscuridad, en la incertidumbre, en el más

allá. Se trata de lo real que no se puede representar. De allí, que el arte provoca esa sensación de infinitud, como si nunca estuviese acabada, o como si siempre quedase algo por descubrir.

Braunstein (2006) explica que el goce es lo que se escurre del discurso, es aquello que apunta a lo real y que sólo es renunciado por la inscripción simbólica. En el melancólico hay un real desanudado, una pérdida no inscrita en el campo de lo simbólico, que ha dejado al afecto desprovisto de representación. El dolor melancólico es el efecto de ese goce que no termina de perderse, “...el dolor es respuesta de lo real. Responde a lo real y responde *en lo real*” (Vegh, 1998, p. 36).

Por lo tanto, al ser el arte cuna de lo sublime, podría ser la vía regia por la cual ese dolor encontraría un lugar para ligarse. El sujeto melancólico podría encontrar una nueva forma de gozar. Ya no sería el goce de ese dolor en lo real del cuerpo, sino un goce lenguajero, como lo llama Braunstein (2006), puesto fuera del cuerpo en el campo de las imágenes y las palabras. Isidoro Vegh hace referencia a esta función de ligadura de la creación artística, con el ejemplo de un poema de Ungaretti titulado “El dolor”, frente al cual dice:

Grito y dolor. Dolor y pérdida. Es un poema, es una respuesta al dolor, ante eso perdido; es la oferta de una creación, que como tal no se reduce al gusto de crear, sino que implica, además, delinear un borde al dolor, de modo tal que se escriba a la manera de un jeroglífico o se muestre bajo la forma de un objeto (Vegh, 1998, p. 57).

Además, la obra artística podría ofrecer al melancólico esa distancia de la que hablaba Burke con respecto a aquello que lo hace sufrir; como si hubiese un corte que le da la posibilidad de plasmarlo en la obra y observarlo desde una perspectiva distinta. De esta manera, el sujeto podría posicionarse de otra forma frente al dolor; ya no sería éste la causa de toda su miseria sino la causa de su creación.

Tanto la ligadura del dolor como el cambio de posición con respecto al mismo, implican una intervención y eficacia de lo simbólico, lo cual permite anudar lo real del dolor a un imaginario distinto.

[...] para que se constituya, ante el ojo que mira, un mundo donde lo imaginario pueda incluir lo real y, a la vez, formularlo; donde lo real pueda incluir, y a la vez, situar lo imaginario, es preciso, ya lo he dicho, cumplir con una condición: el ojo debe ocupar cierta posición (Lacan, 1966, p. 129).

A partir de allí, en posición de vidente y de creador, el sujeto melancólico se podría identificar con su obra. Es la intervención de lo simbólico la que permite la función identificatoria de la imagen, decía Lacan (1966). Imagen que al velar, hace existir su dolor, y que además le retorna como reflejo un vacío. Allí donde lo imaginario y lo simbólico se conjugan, puede aparecer el vacío en la imagen. Cuando se permite una disyunción entre lo imaginario y la percepción, por mediación de lo simbólico, se entra en el campo de lo que no se puede ver, de la falta, del vacío (Miller, 2009).

A diferencia de las demás neurosis, la melancolía como estado en una neurosis de borde se caracteriza, en lo que refiere al objeto, por la dificultad del sujeto para aceptar perderlo, es decir, cierta dificultad de inscribir la castración. Mientras que el obsesivo y la histérica niegan la castración, el neurótico melancolizado no sabe bien de ella, y es esta característica particular la que permite situar a la melancolía de la que aquí se habla, en el borde real de la neurosis con la psicosis.

Entonces, si se admite como posible la función de espejo de la obra artística, y por lo tanto su eficacia simbólica, esto implicaría un sujeto que frente a su obra se miraría como alguien capaz de perder. Habría una renuncia al goce mortífero, a cambio de un goce distinto. Se lograría finalmente, simbolizar esa pérdida que consumía al melancólico, e inscribirla como falta. “Pintar es como atravesar el espejo, para conocer la interioridad más secreta de las cosas” (Fundación Caballero-Thomás de Carranza, 2014, p. 54).

Consecuentemente, sería posible la circulación del deseo. Esto quiere decir que el sujeto, al poder identificarse con su obra, habría cambiado de objeto y podría sostenerse de una imagen distinta a la del objeto perdido. Este nuevo objeto abriría la posibilidad de “soltar” aquel que lo mantenía al borde de la muerte. Así, la sombra del objeto se retiraría del yo y permitiría de una vez por todas iniciar el proceso de duelo.

La creación artística vendría a ser una suerte de suplencia de ese significante paterno, cuya función de corte fue inscripta de manera insuficiente. Por lo tanto, se podría decir que para el neurótico melancolizado su obra funcionaría como *sinthome*, en tanto que ligaría o anudaría los tres registros, permitiendo la metaforización de una pérdida real que daría paso a una clara diferenciación imaginaria del sujeto y el objeto.

Digo que hay que suponer tetrádico lo que hace al lazo borromeo [...] que, en suma, el padre es un síntoma, o un *sinthome*, como ustedes quieran. Plantear el lazo enigmático de lo imaginario, lo simbólico y lo real implica o supone la existencia del síntoma (Lacan, 2006, pág. 20).

Finalmente, retomando lo expuesto en el segundo capítulo, se hace evidente la dinámica retroactiva del artista con su obra. No es él el único creador, sino que la obra misma lo re-crea a él. Se produce un intercambio, una suerte de diálogo que da espacio al despliegue de un discurso. Pero aún es necesario el Otro, que escuche ese discurso y convalide lo que el sujeto ha puesto en escena, para evitar que se desvanezca su obra metafórica.

### **3.4 Caso clínico**

Silvia Bolster (1998) relata su experiencia en la clínica de lo real con lo que ella denomina el “otro espacio”. Se trata de su práctica como psicoanalista, en la que conjuga la escucha con un espacio de despliegue de lo real, mediante la danza y el teatro. A pesar de que

la autora no menciona que sea un caso de melancolía, éste muestra claramente algunas de las funciones de la creación artística mencionadas en este capítulo.

Quince años atrás, decidí abrir un espacio de trabajo que implicaba el compromiso del cuerpo, explorando las condiciones de posibilidad del movimiento ligado al acto de creación [...] Les pido que me acompañen en el tiempo y se sitúen quince años atrás, en un espacio para pensar. Un “otro espacio” de trabajo. Lo fundante, entonces, era:

- a) Una indicación inicial, relativa a la posibilidad de moverse –quien así lo quisiera– a partir de lo que surgía, con un compromiso de la gestualidad, la voz y la mirada.
- b) Una operatoria inaugural de despejamiento que dejaba en “suspense” lo que era del orden de consignas, ejercicios o modelos a imitar.
- c) Modos no tradicionales de intervención, en donde la palabra era el medio privilegiado (Vegh, 1998, págs. 95-96).

Dichas bases le permitían establecer una direccionalidad que presuponía que aquel espacio no tenía como objetivo movilizar por movilizar, sino permitir un pasaje de un accionar habitual (lugar de certeza) a aquello que surge en tanto que algo se moviliza (lugar de desconocimiento). Entonces, se trataba de producir un “des-encuentro” con lo real, ya que el real puesto en juego (o en obra) era vuelto a mediar, dando paso al movimiento deseante del sujeto (Vegh, 1998).

Bolster (1998) pone como ejemplo el caso de Ana, una mujer de mediana edad que había estudiado algo de danza. En su primera entrevista, transmitía un malestar general que parecía estar contenido. Era cuidadosa en sus actos y palabras, y no había ninguna queja en particular. En las entrevistas preliminares, Ana se descalza y comienza a hablar

En una ocasión determinada dice: “Voy para allá” –y se dirige a ese espacio “vacío”, “libre” de consignas, con planos despejados– [...]

Situada en ese “otro espacio”, Ana despliega un cierto accionar. Hago intervenciones en función de un pasaje del accionar a lo movilizante que surge. Súbitamente, entonces, Ana se levanta y plasma una danza; hay en ella fuerza— dominio del ritmo, del espacio—; plasticidad; gran precisión; rica expresividad; dinámicas variadas; espacio demarcado... (¡y no es bailarina! Su actividad artística es otra).

¡Sorprendente!... Pero la prudencia es buena compañera. Me quedo en silencio. Ana, culminando su movimiento danzado, se muestra también ella sorprendida.

Se acerca al lugar donde yo estoy y se sienta [...]

Algo —no sabía qué— la sacaba de su escepticismo: no estaba pasando por otro lugar más, por el mismo lugar de siempre. Algo pasó que la sorprendió y la movió.

A partir de allí, se desplegó un largo proceso de trabajo individual. Fueron varios años de continuidad, con una frecuencia de dos o tres veces por semana (Vegh, 1998, págs. 100-101).

En el apartado anterior, se puede distinguir la función de *escenificación* de la creación artística. No se trataba de analizar los movimientos de Ana, ni de interpretarlos, sino de brindarle un espacio de despliegue a aquello que todavía no encontraba palabras. La autora relata que las primeras sesiones no fueron fáciles para Ana:

Hay algo de lo real en juego en esa desnaturalización de las acciones cotidianas, que no puede sino desconcertar al Yo.

Ana, sentada sobre el plano del piso, en medio del espacio “vacío”, se mueve en un nivel bajo, próximo a ese plano, con dificultad, lentamente. De pronto, se pone rígida, tensa su mano en el aire... y “cae” — ése es mi señalamiento, la intervención que hago—. La mano de Ana cae sobre el piso, como una cosa inerte.

Digo entonces: “...Y las pequeñas vacilaciones que surgen...”. En instantes se mueve nuevamente; no se sabe a dónde va... pero llega siempre al mismo lugar y vuelve a quedar rígida.

Repito entonces: “Y cae...” (circuito de repetición).

Una vez, la mano de Ana comienza a caer; parece retornar al punto de partida (inermidad), Pero en esta ocasión, cae sobre la pierna de Ana, sobre su muslo: permanece allí, con la palma hacia arriba.

“...Y la justa presión del contacto” –digo.

Gira la mano, lentamente; quedando la palma en contacto con el muslo.

Ana se sitúa de otra manera, respecto de “eso” que mueve. Se transforma expresivamente, algo de “eso” le concierne: desliza su mano por su muslo, la palma ejerce cierta presión sobre él. Su mano va y viene... ¿Su mano?... Es Ana quien acaricia, tomando contacto, activamente, con su cuerpo... ¿o con un deseo que la habita? (Vegh, 1998, pág. 101).

El desconcierto que se producía, abría la posibilidad de crear algo nuevo, de *construir* una historia alrededor de ese real que se manifestaba. Su danzar empezaba a transformarse. Ya no era pura escenificación como en las entrevistas preliminares, sino que se convertía en metáfora. Las intervenciones de la analista ayudaban a Ana en ese proceso de simbolización, en lo que Heinrich llamaba el tiempo del “fort-da”.

Cada vez, en cada sesión, yo marcaba un corte que abría un segundo momento, relativo a un decir: una ocurrencia, una puntuación sobre lo acontecido, un decir de Ana que resignificaba lo enunciado al comienzo.

Seguía vigente la indicación inicial del atenerse “a lo que surja”, en libre asociación, con intervenciones de mi parte, tradicionales en lo que hace a la práctica analítica [...]

De esta manera se hacía posible un compromiso relativo a una deriva [...] que podemos situar, ahora, como deriva pulsional, diferenciándola de una pura deriva de goce pulsional (Vegh, 1998, pág. 102).

Con respecto al goce, se había explicado en el subcapítulo anterior que no hay pérdida sin inscripción simbólica. Por lo cual, Bolster hace ciertas puntualizaciones con respecto a los

movimientos de Ana que hacen referencia al eje, al tono y al foco; los cuales hacen función de corte. “El eje es un organizador de la gestualidad, como lo es el tono en relación con la voz y el foco en lo que hace a la mirada. En tanto organizadores, ubico eje, tono y foco como significantes fálicos” (Vegh, 1998, pág. 104).

Pasado un tiempo, Ana comienza a hablar de sus padres. En su relato hay una madre que controla pero descuida, y un padre inaccesible con el que no se puede hablar. Hace referencia a su soledad actual y a la de otros momentos que marcaron su vida. En el “otro espacio” surgen dificultades, algo obstaculizaba el movimiento deseante del sujeto, como en una especie de atrapamiento. Los señalamientos de la analista se orientaban a hacer jugar una diferencia respecto de lo que paralizaba a Ana, como encontrando modos de acceso:

Se encuentra, de pie, de espaldas, “pegada” al plano de la pared; rota sobre su hombro y se desprende del plano; queda frente al plano, a un paso de él: distancia mínima que se torna insoportable. Ana queda allí, paralizada; aún el terror no la invade, pero se trata de no llegar a ese estado extremo, en que no sólo se produce la parálisis (en lo gestual), sino también la asfixia (en la voz) y el anonadamiento (en la mirada).

Digo; “Implementando esa distancia respecto del plano...”

Ana suspende en el aire su brazo, antes inerte y orienta su mano temblorosa hacia el plano; apoya en él las yemas de sus dedos, luego la palma de su mano, su brazo, su pecho, su mejilla. Se mueve así, apoyada sobre el plano de la pared, en contacto con éste.

“Implementando ese contacto todo lo que sea necesario...” – puntualizo–.

Su voz se deja oír apenas, como un suspiro que cobra la forma de una sílaba apenas esbozada.

– “Dándole su tiempo...” –digo –.

Ana continúa su movimiento, deslizándose hacia el plano del piso.

– “Pulso a pulso” –repito, una y otra vez –.

Y Ana continúa decidida.

– “Implementando esa distancia respecto del plano del piso” –puntualizo luego –.

Ana accede al plano horizontal, que la recibe amablemente

Cuando lograba situar un corte, sólo restaba preguntar “¿Estás bien?”. Ella asentía con un gesto, se producía un silencio, una pausa, y luego yo decía: “Continuaremos la próxima vez” (Vegh, 1998, págs. 108-109).

Poco a poco Ana comienza a hablar con mayor fluidez en ese “otro espacio”. Cuenta que hace otra visita a la casa de sus padres y logra hablar con el padre. Muestra su sufrimiento, dolor, angustia, impotencia; y al mismo tiempo se siente atravesada por ello. Ahora eso le concierne, se siente sufrida, necesitada (Vegh, 1998).

Se puede leer allí la función de *espejo* de la que se habló en el subcapítulo anterior. Aquello imposible que surge en el “otro espacio”, que la paraliza y la desconcierta, esa alternancia entre un saber y un no-saber, podría interpretarse como el reencuentro con el vacío que anuncia la presencia simbólica de lo que está ausente, es decir, de la falta. Y ésta se inscribe mediante la identificación de Ana con su propia obra. Su danza es un espejo que le devuelve la imagen de su cuerpo encarnando el sufrimiento, la necesidad y el deseo.

En tiempos sucesivos, Ana logra desplegar sus movimientos con más libertad. Ya no termina en el mismo lugar de siempre, sino que surgen opciones:

Balucea algo, que toma luego la forma de una palabra, una frase musical [...] Cierra los ojos; permanece en silencio (permanencia que no es parálisis, y silencio que no es mudez).

Una lágrima se desliza por su mejilla y un quejido, apenas audible, la conmueve [...] Ana recupera – ¡nuevamente! – su rostro expresivo: marca del paso del tiempo.

Su mano vuelve a arder, apoyada – presionando/acariciando– largamente su cuerpo. (¿Un borde acaso para el dolor de la existencia?)

[...] Cuando se sienta y habla despliega su novela [...] con un decir atravesado por la emoción a flor de piel, pero no la invade; con afectos que se localizan en el borde instituyente de una palabra. Dice lo que quiere. Efectivamente, hace una petición al padre. Aun resta realizarla [...] Ahora sabe algo... qué le falta. Entonces pide. Parece que tiene, en principio, a quien pedir; tiene, además, los medios para imaginar/crear una petición [...]

Ana habla; levanta la voz; grita; insulta; susurra algo; se enoja; pregunta; mal-dice; dice... tantas cosas [...] Mientras dice, delinea nuevos bordes en el espacio, que adquiere así una dimensión ficcional, inexistente hasta entonces para ella; espacio coreográfico, teatral, poético – en una apertura a la metáfora, al chiste, a la ocurrencia, al disparate, al absurdo–.

[...] Inaugura además una vía expresiva novedosa: las manchas de color. Comienza a pintar formas, en principio sólo esbozadas, que van adquiriendo mayor precisión. Alguna vez, trae material de pintura y pinta en ese “otro espacio”. Luego, simplemente trae sus producciones; por fin, habla, cuenta algún relato sobre ellas. En ese “otro espacio” mis intervenciones quedan reducidas al mínimo, Es ella misma ahora quien sitúa allí el corte (Vegh, 1998, págs. 110-112).

En este último apartado se evidencia claramente la función de *ligadura*. Ana logró anudar ese real, que en un principio la angustiaba y la paralizaba, a movimientos y palabras que se convirtieron en sus representantes y así, permitieron restaurar la confianza en el significante. Además, las intervenciones y la escucha de la analista a lo largo del proceso, dieron paso al tercer tiempo que Heinrich llamaba “Juicio del Otro”, en el cual las metáforas construidas por Ana fueron interpretadas y convalidadas por un Otro.

Por lo tanto, ese “otro espacio” vendría a conformar una alternativa de intervención clínica que, a la vez que privilegia la palabra, brinda un lugar para la expresión del cuerpo, que suele ser el que habla cuando faltan las palabras. Es un espacio analítico y terapéutico en

tanto hay una escucha atenta a las manifestaciones del inconsciente, y le devuelve al sujeto algo sobre su deseo que le permite enfrentar su sufrimiento.

Se podrían incluir en éste diferentes expresiones artísticas como la pintura, el teatro y la música, que serían complementarias a la escucha, para permitir un despliegue de lo real, lo simbólico y lo imaginario por medio de la creación. Es decir, que podría pensarse este “otro espacio” como un lugar en donde el arte es utilizado no sólo como expresión sino como lazo o sinthome que anuda los tres registros y permite al sujeto posicionarse de otra manera frente a su falta.

Por lo cual, no sería útil únicamente en la clínica de las neurosis de borde o de las psicosis, sino una opción para casos de neurosis en los que se observan dificultades para realizar un duelo, o en general para todo ser hablante que no encuentra las palabras para representar lo real de su dolor. “Cada uno de nosotros puede tener que ver con estas puntas de real, no simbolizadas, que hacen efracción en el discurso” (Kolko, 2001, pág. 123).

## CONCLUSIONES

La melancolía es un pozo oscuro, más para quien la vive que para el que la lee o la escucha. Para Freud, a pesar de las diferentes definiciones a lo largo de su obra, era una neurosis provocada por una pérdida, la cual producía dolor, recogimiento psíquico, cancelación del interés por el mundo y perturbación en el sentimiento de sí. Al principio se trataba de una pérdida de libido, luego de una pérdida de naturaleza ideal, y al final de una pérdida del yo.

Para Lacan, la melancolía que Freud denominó como neurosis narcisista, era psicosis. Era una identificación con el objeto  $\alpha$ , por la forclusión del significante del Nombre del Padre, que implicaba un goce no perdido y la imposibilidad de desear. Por lo tanto, se trataba para él de una no-pérdida.

Haydée Heinrich hace una lectura de ambas posiciones teóricas y plantea la melancolía como una neurosis en su borde real, en la que sí hay una pérdida de goce por eficacia del significante paterno, pero que no se logra inscribir por una falla en el Juicio del Otro. Se trataría de una pérdida y una no-pérdida, que provocan tanto las características nombradas por Freud, como las nombradas por Lacan.

Entonces, hablar de melancolía es hablar de pérdida, que remite inevitablemente a la Cosa desde siempre perdida. Esa Cosa que es agujero en lo real y que por efecto de la palabra deja al sujeto en falta, inventándose modos de retornar a ella; siempre fallidos. Cuando la pérdida no se inscribe porque el significante no cumple su función de representar al sujeto, debido a la forclusión del Nombre-del-Padre, se podría hablar de melancolía psicótica. Cuando la pérdida no se inscribe porque el significante representa al sujeto de manera insuficiente y genera desconfianza, debido a un Otro indisposto a convalidar dicha representación, se hablaría de melancolía neurótica.

Si la pérdida no se inscribe en el mundo simbólico, retorna en lo real. Y es en esa vía de lo real en la que hay posibilidad de encuentro con el arte. Campo estético que permite el anudamiento de lo real y lo imaginario por mediación de lo simbólico. Creación de representaciones que al mostrar también ocultan, y en ese ocultamiento dejan existir lo innombrable, dejan presenciar aquello que excede lo lógica del discurso.

La función de la creación artística en la melancolía neurótica es la de renovar los lazos entre los tres registros: real, simbólico e imaginario; y restaurar la confianza en el significante, dejándose representar por aquello que surge en la obra. Y si eso que surge gira siempre en torno al vacío, aquel que lo crea, lo confronta. Dejarse representar por el vacío implica reconocer que algo falta, si algo falta es porque algo se ha perdido, y si hay algo perdido no queda más que desear.

Por lo tanto, es importante considerar la posibilidad de abrir paso a nuevos tipos de intervenciones que al igual que el “otro espacio” de Bolster, mantengan las bases o fundamentos de la teoría psicoanalítica como estudio del inconsciente, sin que eso implique dejar de lado el uso de nuevas técnicas y recursos que contribuyan al trabajo clínico. Aceptar la implementación del arte en los espacios de práctica psicoanalítica, también significa reconocer aquello que une al arte y al psicoanálisis: la búsqueda de aquello que hace sufrir y gozar al ser humano.

## RECOMENDACIONES

Esta disertación propone una alternativa de intervención para la melancolía neurótica, que de ser tomada en cuenta, debería ponerse en práctica junto con un proceso de escucha analítica. Como ya se explicó, el arte puede ayudar a sostener al melancólico restaurando su confianza en el significante y metaforizando la pérdida, pero de no haber un Otro que interprete este logro, se corre el riesgo de anular la metáfora y caer de nuevo en la desconfianza.

Además, es importante tomar en cuenta que el arte es un campo de exploración de las profundidades y misterios que atañen al ser humano. Por lo tanto, abrir la posibilidad de incluir la expresión artística como espacio complementario en la clínica analítica, podría ser una nueva forma de escuchar al analizante y lograr una mejor comprensión de aquellos significantes que lo representan.

Dado que la clínica actual parece estar comprometida más que nunca con las manifestaciones de lo real, las funciones de la creación artística podrían aplicar no sólo a los casos de melancolía neurótica, sino también a otras estructuras. Por lo cual, sí se podría pensar en la posibilidad de implementar este tipo de alternativas en la práctica psicoanalítica dentro del país, especialmente en casos de duelos, desastres naturales, refugiados, entre otros que manifiesten dificultades para inscribir una pérdida.

Por otro lado, para un mayor acercamiento a la melancolía desde distintas expresiones artísticas, se recomienda: en el campo de la literatura y la poesía las obras de Ernest Hemingway, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Violeta Parra, Franz Kafka y Clarice Lispector; en el campo cinematográfico, Andréi Tarkovski y Thódoros Angelópoulos; en la pintura, Vincent van Gogh, Otto Dix y Edvard Munch.

Por último, hay un sinnúmero de preguntas pendientes que surgieron a lo largo del desarrollo de este trabajo. Quedan aquí algunas, como recomendación para quien se interese por ellas:

- ¿Se puede hablar de forclusión para un significante que no sea el del Nombre del Padre? ¿Qué complicaciones conceptuales podría implicar?
- ¿Qué palabra podría utilizarse en vez de “forclusión”, que también implique un “arrojar afuera”?
- ¿Qué función cumpliría la mirada del espectador de la obra de arte para el neurótico melancolizado?
- ¿Cumpliría el arte alguna función si el melancólico está en la posición de espectador y no de creador?
- Otros fenómenos de borde como las anorexias, adicciones, enfermedades psicosomáticas, ¿Son también respuesta a una pérdida no inscrita?
- ¿Qué otros modos, fuera del campo artístico, podrían ayudar a inscribir una pérdida cuando hay carencia metafórica?
- ¿Qué función cumpliría el delirio en la melancolía neurótica? ¿Se lo puede pensar como un intento de ligadura de lo real?
- Las funciones de la creación artística nombradas en este trabajo, ¿podrían funcionar también en casos de melancolía psicótica?
- ¿Cuáles podrían ser las complicaciones de la implementación de un “otro espacio” en la clínica psicoanalítica?
- ¿Qué diferencias habría en el campo de la música con respecto a las funciones del arte, al ser éste el único campo artístico en el que no prima lo especular?

- ¿Qué se puede hacer en la clínica de las neurosis cuando la melancolización impide el avance del trabajo analítico y el abandono del analizante puede implicar un riesgo de suicidio?
- ¿Es posible que un neurótico melancólico se sostenga sólo con sus creaciones artísticas, sin la intervención de un psicoanalista?
- ¿Se puede considerar al arte contemporáneo como una expresión que apunta al encuentro con lo real?

## BIBLIOGRAFÍA

- Belucci, G., & Said, E. (2015). Diplomatura en fundamentos clínicos del psicoanálisis. *Módulo II: El analista en la clínica de los bordes*. Buenos Aires, Argentina. (Inédito).
- Braunstein, N. (2006). *El goce. Un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calero, J., & Tipán, C. (1999). *La melancolía en la obra poética de Medardo Ángel Silva*. Quito.
- Chemama, R., & Vandermersch, B. (2004). *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Czermak, M. (2002). *Algunas vías fundamentales de las psicosis*. Quito: La Letra.
- de Azúa, F. (2002). *Diccionario de las artes*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C., & Javier, A. (2003). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Duras, M. (2010). *Escribir*. Buenos Aires: Tusquets.
- Freud, S. (1976a). El creador literario y el fantaseo. En *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras. Obras Completas [1906-1908]* (Vol. IX). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1976b). La interpretación de los sueños. En *La interpretación de los sueños. Obras Completas [1900-1901]*(Vol. V). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1976c). Lo ominoso. En *De la historia de una neurosis infantil. Obras Completas [1917-1919]* (Vol. XVII). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1976d). Personajes psicopáticos en el escenario. En *Tres ensayos de teoría sexual y otras obras. Obras Completas [1901-1905]* (Vol. VII). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1976e). Tres ensayos de teoría sexual. En *Tres ensayos de teoría sexual y otras obras. Obras Completas [1901-1905]* (Vol. VII). Buenos Aires: Amorrortu.

- Freud, S. (2006a). Fragmentos de la correspondencia con Fliess. En *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud. Obras completas [1886-1899]* (Vol. I). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006b). Un caso de curación por hipnosis. En *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud. Obras Completas [1886-1899]* (Vol. I). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2007a). El yo y el ello. En *El yo y el ello y otras obras. Obras Completas [1923-1925]* (Vol. XIX). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2007b). Neurosis y psicosis. En *El yo y el ello y otras obras. Obras Completas [1923-1925]* (Vol. XIX). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2007c). Una neurosis demoníaca en el siglo XVII. En *El yo y el ello y otras obras. Obras Completas [1923-1925]*(Vol. XIX). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2012a). Duelo y melancolía. En *Trabajos sobre metapsicología y otras obras. Obras completas [1914-1916]* (Vol. XIV). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2012b). Introducción al narcisismo. En *Trabajos sobre metapsicología y otras obras. Obras completas[1914-1916]* (Vol. XIV). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2012c). La represión. En *Trabajos sobre metapsicología y otras obras. Obras Completas[1914-1916]*(Vol. XIV). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2012d). Lo inconciente. En *Trabajos sobre metapsicología y otra obras. Obras Completas [1914-1911]* (Vol. XIV). Buenos Aires: Amorrortu.
- Fundación Caballero-Thomás de Carranza. (2014). *José Caballero. La aventura de la creación. Escritos*. España: Editorial Síntesis.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Galindo, C., & Casas, J. (2009, Diciembre). *De la Vorstellung, el Vorstellungsrepräsentanz*. Recuperado de Revista Uaricha:  
[http://www.revistauaricha.umich.mx/Articulos/Uaricha\\_13\\_065-077.pdf](http://www.revistauaricha.umich.mx/Articulos/Uaricha_13_065-077.pdf)
- Heinrich, H. (1993). *Borde<R>S de la neurosis*. Rosario: Homo Sapiens.

- Holbein, H. (1533). *Los Embajadores* [fotografía]. Recuperado en 2016, de <https://enclasedehistoria.wordpress.com/2014/08/12/los-embajadores-de-holbein/>
- Kolko, C. (2001). *Los ausentes de la memoria. Figuras de lo impensado*. Rosario: Homo Sapiens.
- Lacan, J. (1963). *Seminario 10: La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1966). *Seminario I: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1987). *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1988). *Seminario 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (2002). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (2006). *Seminario 23: El Sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- Lerner, E. (1994). *Ni blanco ni negro (II): (Melancolizaciones)*. Recuperado 05 07, 2016, de <http://www.efba.org/efbaonline/lerner-46.htm>
- Lutereau, L. (2012). *Lacan y el Barroco. Hacia una estética de la mirada*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Maleval, J.-C. (2002). *La forclusión del Nombre del Padre: el concepto y su clínica*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (2009). *Conferencias porteñas: tomo II Desde Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- Moraza, J. L. (2013). *El deseo del artista*. Recuperado de Blog Docente Víctor del Río: [http://www.victordelrio.es/blog\\_docente/wp-content/uploads/2013/04/EL-DESEO-DEL-ARTISTA.pdf](http://www.victordelrio.es/blog_docente/wp-content/uploads/2013/04/EL-DESEO-DEL-ARTISTA.pdf)
- Motta, C. (2010). *Psicoanálisis y arte: respuesta al vacío*. Recuperado de Virtualia <http://virtualia.eol.org.ar/020/template.asp?especial/motta.html>
- Muñoz, P. (2014). *Las locuras según Lacan: Consecuencias clínicas, éticas y psicopatológicas*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Pizarnik, A. (2005). *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen.

- Rabinovich, D. (1995). *Lo imaginario, lo simbólico y lo real*. Recuperado el 2016, de [http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion\\_adicional/electivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf](http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf)
- Rabinovich, D. (2005). *Concepto de objeto en psicoanálisis: el objeto a*. Recuperado 02 17, 2016, de [http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion\\_adicional/electivas/francesa1/material/conceptodeobjeto.pdf](http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/conceptodeobjeto.pdf)
- Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Del Cifrado.
- Soler, C. (1992). *Estudios sobre las psicosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Vegh, I. (1998). *Hacia una clínica de lo real*. Buenos Aires: Paidós.
- Veríssimo de Posadas, L. (1990). *Del dolor de la pérdida al eclipse del deseo*. Recuperado de Revista uruguaya de psicoanálisis: <http://www.apuruguay.org/apurevista/1990/1688724719988805.pdf>