

Duelo y creación¹

*Susana Perales Lavin**

RESUMEN: Ante el duelo se abre un vacío inconmensurable que nos enfrenta a la propia pérdida, a la castración simbólica que es estructural. Sin embargo, cuando se puede tramitar el duelo hay una subjetivación de la pérdida permitiendo al sujeto el acceso a una posición deseante: el sujeto puede no perderse en aquél y tramitarlo por diferentes vías. El trabajo acentúa de entre ellas, la vía de la creación. Es posible hacer, a partir del vacío, un acto creativo, sublimación que aparece como una apertura hacia el mundo de lo simbólico, y algunas veces como la posibilidad de sobrevivencia. Se destaca el valor del vacío para producir la obra de arte donde el sujeto creador logra obtener una nueva posición subjetiva en relación con el mundo.

Palabras clave: duelo, creación, sublimación, arte

ABSTRACT: The mourning opens an incommensurable emptiness that confronts us to our own loss, to the symbolic castration that is structural. Nevertheless, when the mourning is transacted there is a transformation as a subject of the loss that allows the subject access to a desiring position: the subject may not get lost on himself and transact it through different ways. The work accentuates among those, the creative way. It is possible to make, starting from emptiness, an act of creation as sublimation that appears as a gate to human life, and

¹ Este trabajo es una versión corregida y aumentada de un ensayo presentado en el 17 Coloquio "Sobre el duelo", en la Fundación Mexicana de Psicoanálisis, IAP, en septiembre de 2004, México, D.F.

* Psicoanalista. Profesora-investigadora del Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

some times, as the possibility of survival. The value of emptiness is remarked as the tool to produce the piece of art that the creator subject accomplishes to get a new subjective position related to the world.

Key words: mourning, creation, sublimation, art

Crear: éste es el gran alivio al dolor y lo que hace fácil la vida. Mas, para que exista un creador, hacen falta muchas crisis de dolor y muchas transformaciones.

Nietzsche
Así hablaba Zaratustra

Si bien existe una dificultad para hablar del duelo cuando se refiere a la muerte de un ser querido, la cosa se complica aún más cuando se trata de la muerte del analista. Porque lo que se plantea con la muerte del analista es en la particularidad de cada caso: vale decir, si el analizante tendrá la posibilidad subjetiva de jugarse otra vez, de implicarse en una nueva transferencia, de encontrar un camino para proseguir la tarea iniciada. Nada fácil es hablar desde el lugar del analizante, desde la propia subjetividad confrontada con la muerte de quien ocupaba para mí el lugar de psicoanalista, porque durante esa *aventura subjetiva*, esa travesía que llamamos análisis, hubo una interrupción inevitable, de un decir allí, que se sustentaba en la transferencia, y aunque se alcanzaron momentos conclusivos, algo quedaba en suspenso. La muerte fue anunciada y nos despedimos. Acudí a la escritura, más del lado de la poesía, y Frida Saal me acompañó con su lectura en aquellos primeros meses de 1998. Pocos años después, en mi investigación sobre el arte y psicoanálisis, amplíé el tema del duelo. Este trabajo es producto de dicha investigación.

Se está en duelo por la pérdida de quien es para nosotros un ser irremplazable y nos deja: porque muere o por separación. El abandono de una persona amada es una experiencia que se vive con intenso dolor porque hiere en lo más íntimo, y en algunos casos toma la dimensión

de la muerte. Se está en duelo por personas irremplazables a quienes hemos amado y también odiado: que hemos tratado bien o mal. Por ese amor único que describen los poetas:

Te quiero a las diez de la mañana, y a las once, y a las doce del día. [...] Todos los días te quiero y te odio irremediabilmente. Y hay días también, hay horas, en que no te conozco [...] Es probable que no piense en ti durante mucho tiempo. Ya ves. ¿Quién podría quererte menos que yo, amor mío? (Sabines, 1995:185).

El psicoanálisis no ha dejado de lado el tema de la pérdida y de la muerte; Sigmund Freud trató el duelo ante la pérdida de un ser querido en *Duelo y melancolía*, ensayo escrito en 1915 y publicado en 1917, que coincide temporalmente con *De guerra y de muerte. Temas de actualidad* y con *La transitoriedad* (Freud, [1915] 1986), escritos poco tiempo después del estallido de la Primera Guerra Mundial y en los que encara el tema de la actitud del hombre ante la muerte. En *La transitoriedad* se plantea lo enigmático del duelo:

[...] es uno de aquellos fenómenos que uno no explica en sí mismos, pero a los cuales reconduce otras cosas oscuras [...] ¿por qué este desasimiento de la libido de sus objetos habría de ser tan doloroso? [...] Sólo vemos que la libido se aferra a sus objetos y no quiere abandonar los perdidos aunque su sustituto ya esté aguardando (Freud, [1916] 1986:310).

En *Duelo y melancolía* (Freud, [1917] 1986) plantea que el duelo es una reacción no sólo ante la pérdida de un ser querido sino también ante la pérdida de una abstracción como la patria, la libertad o un ideal. El trabajo del duelo consiste en un proceso de desmovilización de la libido: se busca producir el retiro de la libido del objeto perdido y movilizarla hacia nuevos objetos. El mejor medio de desplazamiento de esta libido lo constituye la creación, como efecto de sublimación. Entonces, ésta la podemos apreciar en una situación de duelo, de pérdida. En el duelo, el mundo del sujeto se empobrece y se reduce a la búsqueda de ese objeto perdido; la angustia reaparece, entonces, como

una reacción a la amenaza a la vida, surge la libido narcisista para evitar la autodestrucción. Según Freud, en el proceso del duelo se realiza el retiro de la libido del objeto perdido y se moviliza hacia nuevos objetos en una suerte de sublimación. En cambio, en la melancolía hay una impotencia para trasladar lo perdido como sustitución del objeto, hay una identificación exclusiva, rígida, neurótica (o psicótica) que estanca la libido. Esto sucede cuando el proceso del duelo ha fallado y se instala para siempre la rígida identificación del yo con el objeto desaparecido. En la sublimación artística, por la plasticidad lograda de la pulsión, no habría solamente una des-identificación y una sustitución simbólica de nuevos objetos en reemplazo del perdido, sino además una creación novedosa: lo perdido reaparece en el discurso literario, en la poesía, en la representación plástica o en la pieza musical.

Sin embargo, para Freud no es fácil el reemplazo; en 1929, en una carta a Binswanger, le escribe acerca de la muerte de su hija Sofía:

Sabemos que el duelo agudo por una pérdida semejante se terminará, pero permaneceremos inconsolables y nunca encontraremos un sustituto. A decir verdad, está bien que así sea, es la única forma que tenemos de perpetuar un amor al que no deseamos renunciar (Freud, 2004).

En relación al duelo y la sublimación, Lacan reconoce en Melanie Klein, que ella enlaza la solución sublimatoria a las relaciones del sujeto con la *Cosa* materna; y en mostrar la proximidad entre el trabajo de duelo y el trabajo de la sublimación. Klein muestra en su caso de Ruth K. cómo la condición del acto creativo es, por estructura, afín a la condición melancólica que se caracteriza por una relación privilegiada del sujeto con el vacío.

Para Lacan, en toda forma de sublimación el vacío será determinante. El objeto melancólico y el objeto de la sublimación eligen como relación privilegiada la relación con la *Cosa* (Lacan, [1959-1960] 1990). Sólo que en la melancolía en sentido estructural, el sujeto queda prisionero de una identificación mortífera con la *Cosa*, lo que vuelve imposible toda sublimación. En cambio, en la sublimación el vacío de la *Cosa* se vuelve la condición de una actividad creadora. Lacan converge

con Klein en que es necesaria la ausencia como condición de la presencia, pero a diferencia de Klein, Lacan insiste en demostrar la dimensión de *satisfacción pulsional*, por lo tanto, para él, no sólo hay un estado de depresión presente en la sublimación.

Lacan ([1962-1963] 1963) afirma que estar en duelo nos coloca en una situación de privación porque “no estamos de duelo más que [por la muerte] de alguien de quien podemos decirnos: *yo era su falta*”, y se tiene que cumplir una tarea: la “de consumir por segunda vez la pérdida”. Por segunda vez porque esta privación nos abre un vacío que remite a la primera pérdida, a la castración simbólica que es estructural. El duelo nos enfrenta con el vacío de la *Cosa*, con lo real del objeto *a*. Es decir, los avatares del sujeto del duelo están en relación a la persona amada que hemos perdido y al objeto *a*; de lo que se trata en el duelo, entonces, es de nosotros mismos: de la pérdida constitutiva que hay en el núcleo de nuestro ser.

Pero, ¿qué es ese vacío de la *Cosa*, y el objeto *a* minúscula al que nos enfrentamos en una situación de duelo? La *Cosa* es el *das-Ding* de Freud, la roca viva de la castración —el punto donde se pone en juego lo que llamó la pulsión de muerte—, que Lacan trabaja como tema central en su seminario *La ética del psicoanálisis*, y la ubica fuera del lenguaje y fuera del inconsciente: “Se caracteriza por el hecho de que para nosotros es imposible imaginárnosla [...] *das Ding* es el Otro prehistórico inolvidable, la madre, el objeto prohibido del deseo, irrecuperable, que debe volver a reencontrarse [...]”. El principio del placer mantiene al sujeto a cierta distancia de la *Cosa*, haciendo que gire en torno a ella sin alcanzarla jamás. La llama también el Goce (Lacan, [1959-1960] 1990). Estas reflexiones en torno a la *Cosa* podemos encontrarlas en los nuevos desarrollos del pensamiento lacaniano en la localización del objeto *a*.

El concepto lacaniano de objeto *a* tuvo varios momentos: en principio (Lacan, [1949] 1984), el *a* minúscula es un otro imaginario, un otro semejante que opera como soporte del sujeto, es un otro rival que tiene que ver con el objeto amor-odio. Años después (Lacan, 1962-1963), el objeto *a* minúscula es aquello que queda como resto, es efecto de la castración simbólica, efecto de la separación de la díada madre-hijo que efectúa la metáfora paterna. Según Lacan, hay un primer momento en que el *infans* es un cuerpo a cuerpo con la madre, es

puro goce, se encuentra dependiendo del deseo de la madre y presente que “algo le falta” a ésta: Lacan lo nombra falo imaginario, y el *infans* se identifica con ese falo imaginario. Es necesario que la madre dé lugar a la palabra del padre para que ocurra la metáfora paterna, que consiste en sustituir un término por otro: el deseo de la madre por el Nombre del Padre. La metáfora paterna es, en tanto que la madre hace del padre aquel que sanciona por su presencia, la existencia del lugar de la ley. El padre interviene haciendo la función de corte, que hace pasar al *infans* de ser el objeto de la madre, el Otro materno, al rango propiamente simbólico, el *infans* es remitido en beneficio de un significante nuevo, el significante del Nombre del Padre. Hay una proximidad entre la teoría del Nombre del Padre en Lacan y la del padre muerto en Freud: el Nombre del Padre que se identifica con la figura de la ley no es otra cosa que una versión del padre muerto en nombre de quien –según Freud en *Tótem y tabú*– los hombres habrían entrado a la historia de la sociedad. Entonces, el Nombre del Padre es un lugar, es una función simbólica que pone límites al goce, pone una barrera a esa identificación alienante con el falo imaginario, a esa relación madre-hijo-falo, por lo que su función tiene el valor de corte fundador del sujeto del inconsciente.

Pero la función paterna nunca se puede cumplir de una manera completa, hay una falla: “Porque la ley al mismo tiempo que prohíbe el incesto lo hace codiciable. Con la prohibición se apunta al deseo (vía la demanda), pero también al goce” (Lacan, 1962-1963). El deseo de la madre, interdicto para siempre, persiste en estado inconsciente porque es reprimido pero insiste en representarse compulsivamente, repetitivamente. Es allí donde el deseo de la madre es convertido, bajo la acción de la represión, en un Otro inaccesible e interiorizado (Lacan, [1957-1958] 2005). Esta función de corte de la metáfora paterna permite establecer la estructura del objeto *a* como resto.

La tradición psicoanalítica a partir de Freud, Abraham, Melanie Klein, aisló la función del objeto, pero para poner todo el acento en dos objetos: el objeto oral y el objeto anal, que se suponen sucesivamente en la cronología del desarrollo de la libido del individuo en tanto su finalidad converge en el objeto genital. Lacan formula el problema del objeto en términos estructurales y anota en su álgebra el

objeto con la letra *a* minúscula para distinguirlo de todas sus anotaciones del significante o del significado, para los cuales utiliza distintos tipos de S –mayúscula, minúscula, itálica, etcétera–. En su lectura de Freud y sobre todo en su experiencia clínica de las psicosis, encuentra dos nuevos objetos: el objeto vocal, *la voz*, y el objeto escópico, *la mirada*, donde en el psicótico la mirada y la voz se manifiestan bajo una forma separada, con un carácter evidente de exterioridad en relación al sujeto.

Estos objetos generalizan el estatuto de objeto en la medida en que no pueden situarse en ningún estadio (Miller, 1997). Entonces, Lacan agrega a los objetos oral y anal, la mirada y la voz. Los objetos llamados *a* sólo concuerdan con el sujeto del significante perdiendo toda sustancialidad a condición de estar centrados por un vacío: el de la castración. En tanto son oral, anal, escópico y vocal rodean un vacío y es por ello que lo encarnan de diversas formas. Los objetos *a* son parciales y comparten un rasgo: “no tienen ninguna imagen especular”; es decir, no tienen alteridad, no tienen otro, son un objeto sin correspondencia: fallan en la imagen especular porque es aquello que no puede ser asimilado en la ilusión de completud del sujeto. El objeto *a* es un objeto imposible, irrecuperable, “objeto perdido en los diferentes niveles de la experiencia corporal en que se produce el corte; él es el soporte y causa del deseo”. Lacan se refiere al deseo inconsciente y lo importante en el análisis es que el sujeto logre articular el deseo en la palabra, y aunque la verdad del deseo está presente en alguna medida, siempre que la palabra intenta articular el deseo no podrá expresar la verdad total, queda un resto. En el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* toma la idea de Hegel vía Kojève para plantear una de sus fórmulas más conocidas: “el deseo es el deseo del Otro”, que significa: deseo de ser objeto del deseo de otro y objeto de reconocimiento por otro.

Según Lacan, la angustia está vinculada al deseo del Otro; nos angustiamos porque no sabemos qué desea el Otro, en el decir del sujeto aparecería el enunciado: “No sé qué soy para ese Otro, no sé qué quiere de mí”. La angustia es la primera reacción que se experimenta al entrar a la inhospitalidad del mundo, es el primer efecto que causa la separación provocada por la castración simbólica. Esta separación, esta pérdi-

da, hemos dicho, deja un resto: el objeto *a*, que no se caracteriza únicamente por el hecho de ser el objeto faltante, sino que su función de objeto faltante se expresa en el fenómeno de la angustia. Entonces, desde el psicoanálisis el sujeto tiene que pasar por la angustia de la pérdida para crear su deseo. No hay angustia de muerte, dice Lacan, sino solamente angustia de vida, ante una vida que sería deseante.

Pero en esta primera pérdida no se puede instaurar el deseo sin el trabajo del duelo. Desde Freud sabemos que no hay deseo sin duelo. Es decir, que sólo en tanto se pueda tramitar el duelo se produce la subjetivación de la pérdida constitutiva del sujeto permitiendo a éste el acceso a una posición deseante.

Desde otra perspectiva, la del fantasma ($\$ \diamond \alpha$) (la barra sobre el Sujeto es el sujeto dividido, la marca del significante de la castración, el punzón designa la doble operación de separación-alienación del sujeto con el *a* minúscula como resto, objeto parcial, 'el objeto del deseo'). Es el fantasma (una vez constituido, en su función de velo, de pantalla), quien focalizará la respuesta que pone fin a la interrogación: *¿qué me quiere el Otro?* El fantasma aquí funciona como protección de lo real, permite que se forme una imagen, o una significación, para encubrir la angustia (Lacan, [1960] 1984). Trataré de explicarlo con el célebre juego infantil del *Fort-da* de Ernest, el nieto de Freud.

Antes, recordemos que Lacan promueve la pulsión escópica de la experiencia freudiana al estatuto de objeto pulsional con la función del objeto *a*. En su teoría de la pulsión escópica la mirada no es el ojo, ya que hay una esquizia, una escisión entre mirada y visión. En el campo escópico se ejemplifica el hecho de que el sujeto está determinado por la separación, por ese corte que representa la mirada del Otro materno, quedando el sujeto como un resto, como objeto *a* para el Otro. A fin de imaginarlo un poco más, cuando el lactante percibe la pérdida de vista del objeto materno, se produce la angustia por la ausencia de la madre, lo cual obliga al *infans* a salir de ese pánico mediante la reaparición que espera, seguida de su desaparición. El *Fort-da* es la puesta en escena de un juego que consiste en arrojar un carrete en una secuencia de desaparición y reencuentro. El pequeño arroja el carrete: con el *Fort* designa el alejamiento de la madre, y con el *Da* el reencuentro. El niño en lugar de

gritos y lágrimas realiza la renuncia pulsional a través de fonemas, de la voz, con el *Fort-da* (Freud, [1920] 1984: 14).

En suma, el primer duelo se produce por la pérdida de ese objeto, de ese resto, que conlleva a la deuda de esa “libra de carne” que todo ser humano debe consentir para ingresar en el intercambio social, actividad simbólica que se despliega a través de ese *destino pulsional* que es la sublimación. Lacan recuerda de *El malestar en la cultura* de Freud un elemento de renuncia que acompaña el destino sublimatorio de la pulsión e implica la pérdida irreversible de toda supuesta animalidad como precio para obtener una inscripción en el campo del Otro social: “...sublimen todo lo que quieran, hay que pagarlo con algo. Ese algo se llama goce. Esa operación mística la pago con una libra de carne” (Lacan, [1959-1960] 1990:383).

El esquema lacaniano del circuito de la pulsión señala que ésta es un pasaje repetitivo de un ida y vuelta, circuito que contornea el vacío del objeto *a*. En sus destinos la pulsión lleva hacia un goce particular del cuerpo, salvo uno de ellos: el destino de la sublimación. Pommier, siguiendo a Freud, dice que la sublimación “no es patrimonio de una elite artística, sino que es un destino obligado de la pulsión, una creación necesaria para la existencia” (Pommier, 1989:224). Es el acto que permite al sujeto deshacerse de su identificación con el falo imaginario, o por lo menos mantenerla a distancia.

El niño que juega y que dibuja lo hace porque ha podido establecer una distancia a la captura del deseo del Otro materno. Según Octave Mannoni, para que se constituya un juego tiene que haber una convención previa: si un grupo de niños juega empieza por decir: “Ésta silla es un avión”, o, “Haz como si fueras... Spiderman”. El juego encierra, además de la creencia, el saber de la diferencia: el *ya lo sé pero aun así*. Se apela a lo imaginario pero el juego está soportado también por el universo simbólico. De lo contrario no se podría jugar. Es por ello que, para poder fantasear, para poder jugar, se requiere compartir una convención, un hecho social que permita un lugar a la creencia.

Así nos acercamos al problema de la creación. Para Mannoni, por ejemplo, el imaginario también está ubicado en el acto creativo, pero esta creatividad sólo se pone en marcha en la medida en que pueda sentarse una diferencia: cuando se dice *ya lo sé* también implica *pero*

aun así que traducido aquí significa que es posible crear siempre y cuando se acepte la castración simbólica, no sin el repudio o la desmentida que produce la misma aceptación de ella (Mannoni, 1990:10-11 y 121-122).

El juego es una creación del niño así como la obra de arte es una creación del autor. Por ejemplo en el teatro, donde para que la ficción exista se tiene que ser crédulo, creer en la verdad de lo que ocurre en escena: *el ya lo sé... pero aun así*.

El problema aparece cuando el niño no puede jugar, cuando tiene una inhibición del juego. Esto es evidente en la clínica. Hay niños (no psicóticos) que no pueden jugar porque no pueden fantasear, ya que el juego es para ellos una realidad tal, que no existe distancia entre fantasía y realidad. No pueden decirse: *haz como si fueras... Spiderman*, aunque quieran hacerlo.

En la clínica analítica con adultos cuántas veces hemos escuchado a un analizante que está en duelo por la muerte de un ser querido responder a la pérdida con una gran angustia que lo imposibilita en la vida. Como lo dice Lacan, es una pérdida intolerable que provoca un agujero en lo real, función que por cierto lo relaciona como operación inversa a la forclusión. Es decir, se da el rechazo del significante del Nombre del Padre que queda excluido del universo simbólico (como una de las maneras de no poder hacer el duelo), porque le resulta insostenible en ese momento. Es una situación semejante al “agujero en lo real” que se manifiesta en las psicosis. Pero la forclusión planteada en la neurosis se caracteriza por ser un episodio del que se puede retornar. Hay una apelación al simbólico y al imaginario como recurso para escapar al goce y mantener una posición deseante, y a través de la circulación del intercambio, del Don, que es simbólico, hay un acto de creación.

Según Lacan, en la melancolía el sujeto queda apegado al objeto *a* y en ese apego al objeto hay dificultad de ligar y desligar. El melancólico se identifica con el objeto perdido a costa muchas veces del sacrificio, “[...] el proceso de duelo no culmina, [...] es el objeto el que triunfa sobre el sujeto. El objeto *a* lo trasciende, lo arrastra en la precipitación [y muchas veces] en el suicidio” (Lacan, [1962-1963] 1963, 3 de julio).

Otra lectura sobre el duelo es la de Jean Allouch quien sostiene que a la pérdida sufrida, el sujeto le añade un *sacrificio*. Un sacrificio que sería la entrega de un *pequeño trozo de sí* que marca el valor fálico de esa “libra de carne”. Al sacrificar el *pequeño trozo de sí* se muere un poco, pues lo que la experiencia del duelo revela es la *falta*, la propia finitud. Allouch no pudo evitar, para que la transmisión fuera posible, acudir a su propia experiencia ocurrida ocho años atrás cuando falleció su hija Hélén: identifica el pequeño montoncito de tierra arrojado sobre el ataúd de Hélén con *el pequeño trozo de sí*, y lo relaciona con la sensación de ‘cuerpo de vidrio’ que él sintió al enterarse que su hija había muerto. Escribe: “[...] arrojé sobre la tumba de mi hija la misma arena con la que estaba hecho ese cuerpo de vidrio” (Allouch, 1998).

Hasta aquí hemos dicho que la función del duelo remite a la castración, como también a la división del sujeto respecto al objeto *a*, causa del deseo. Que el duelo tiene un alcance creador: el vacío pide ser llenado, y con un duelo hay una tramitación posible para que ese hueco, para que ese vacío produzca algo nuevo, para transformar la *Cosa* en Otra Cosa. Gracias al duelo el acto de creación convoca un significante muy particular. Un significante muy particular que podría transformarse en una obra de arte.

El vacío y la creación

Recordemos que los deseos de un sujeto giran alrededor de ese vacío central que Lacan llama la *Cosa*, *das-Ding*, el lugar del origen de la vida, “[...] la causa de la pasión humana más fundamental”. También lo nombra como parte de lo real, eso imposible que todo sistema simbólico encuentra como límite interno. La tesis lacaniana acerca de la sublimación en el arte, desarrollada ampliamente en el seminario *La ética del psicoanálisis*, es que la obra de arte bordea ese vacío central de la *Cosa* (Lacan, [1959-1960] 1990:116). Toda escritura, cualquiera que sea, no hace sino borde, semblante, a ese lugar de lo imposible. Entonces, para Lacan, la sublimación es la vía por la cual podemos acceder al goce; en el proceso creativo el artista contornea en ese vacío de la *Cosa*, desgarradura que deja viva una herida de donde puede nacer un sentido.

Para explicar esta relación límite con la *Cosa* en el proceso de la creación, Lacan utiliza el ejemplo del oficio del alfarero de Heidegger, quien a su vez tomó la metáfora del *Tao te Ching* para explicar la *Cosa* como aquello que marca el límite de la representación, aquello que no es un ente. Pero el ser de la *Cosa* freudiana, retomado por Lacan, no es sólo aquello que marca el límite de la representación, sino también su excentricidad irreductible con respecto a las imágenes y al significante: el rostro más escabroso de la *Cosa* es más bien un vacío que deviene “zona de incandescencia”, abismo que aspira, exceso de goce, horror, caos terrorífico. Siendo irrepresentable en sí, la *Cosa* sólo puede ser representada como “Otra Cosa”. Es, dice Lacan, “elevar un objeto a la dignidad de la *Cosa*”, lo que implica introducir un bordeamiento significante en torno al vértice del vacío. Para Lacan, el efecto de lo bello, como eficacia simbólico-imaginaria de la forma, es el de preservarnos, el de mantener al sujeto a distancia de la *Cosa*, porque la obra de arte no puede ser pura representación de ese vacío.

En la metáfora del oficio del alfarero y la elaboración de la vasija, el alfarero hace surgir de los costados de la vasija el vacío interior que es tanto su causa como su efecto: es el vacío lo que crea introduciendo así la perspectiva misma de llenarlo (*ibid.*:149). Tal es la creación artística y artesanal: se crea a partir de nada y alrededor de una nada que permanece y que implica un lazo social. Paul Valéry escribe:

Es necesario trabajar para Alguien, y no para desconocidos [...] La obra del espíritu sólo está terminada cuando alguien está en su mira [...] Se trata solamente de encontrar ese alguien. Ese alguien le da tono al lenguaje (Valéry, 1995:26).

El arte en tanto artificio es un acto metafórico, un medio de expresión que tiende a provocar un efecto estético a través de un conjunto de conceptos, técnicas o procedimientos específicos. En otras palabras “un saber-hacer... un texto”. En el texto artístico, ya sea un poema o una pintura, cada elemento más que expresar un sentido, lo produce, lo hace. Dice y hace decir un sentido que se desliza permanentemente y no permite que se lo atrape en definitiva.

En la obra poética *...que no vuelvan las palabras deshechas con la lluvia...*, de Juan Carlos Plá (1999:21), leemos en el poema VI:

en un borde de pura pérdida
 hablo y hablo lo que no se
 puede
 compelido a jugar una y otra
 vez la misma y única partida
 oigo voces,
 desde siempre,
 las sigo
 oyendo.

El crítico y poeta Eduardo Milán escribe sobre la poesía de Plá: “[...] está marcada fuertemente por la experiencia del exilio, la de un exilio real y la de un exilio imaginario. Su temática y su lenguaje buscan todo el tiempo generar el espacio que posibilite una reconstrucción. Al mismo tiempo, temática y lenguaje parecen indicar la imposibilidad de esa reconstrucción [...] es el lenguaje en continuo desmembramiento el que acusará, en la práctica del poema, la imposibilidad de toda reconstrucción, de toda vuelta” (Plá, 1999:8).

La mirada en las artes del espacio

En su seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan plantea un nuevo paradigma del Goce: éste aparece localizado, bordeado estructuralmente, mediante la operatividad de la castración simbólica que lo distribuye, fragmentándolo, sobre los bordes de los orificios pulsionales del cuerpo del sujeto. En consecuencia, el arte ya no es convocado como un bordeamiento de lo real, sino que más bien *hace posible el encuentro con lo real*. Massimo Recalcati señala este planteamiento como una segunda tesis en la reflexión de Lacan sobre la estética (Recalcati, 2006).

En este seminario Lacan trabaja el objeto mirada y la pulsión escópica para explicar el sentido de la obra de arte en la pintura. Hemos dicho

anteriormente que la mirada no se sitúa simplemente a nivel de los ojos, hay una esquizia. La mirada es la parte no visible del campo de la visión. Como objeto *a*, dice Lacan, la mirada sólo se interpone en la medida en que el que se siente sorprendido es el sujeto que se sostiene en una función de deseo; en este caso, la mirada es un acto inconsciente, es supuesta en el campo del Otro.

Lacan parte del texto *Lo visible y lo invisible* de Mearleau-Ponty, quien plantea “los objetos me miran [...] el que ve es mirado por las cosas [...]” para teorizar que en la fase del espejo no está la mirada en el *infans*. Antes del espejo, antes de verme soy visto, antes de ver al otro, antes de hacer al otro objeto especular, soy mirado por todas partes (Lacan, [1964] 1990). Nuevamente acudo a la poesía:

Sobre el estante,
entre un músico Tang y un jarro de Oaxaca,
incandescente y vivaz,
con chispeantes ojos de papel de plata,
nos mira ir y venir la pequeña calavera de azúcar.

Animación, de Octavio Paz (1989:56).

En la función de la mirada la fascinación es un elemento enigmático, es ese punto de intermedio donde la subjetividad parece perderse y absorberse. Hay un primer tiempo en la mirada que Didier Weill (Lacan, 1966) llama efecto ‘medusante’, es un momento en el que el *infans* puede quedar atrapado. Es lo que está activo en algunos psicóticos: el sujeto queda literalmente paralizado, petrificado bajo la mirada de esa medusa que es su Otro.

Freud describe en el delirio de la psicosis esa instancia que es una instancia que vigila, que no cesa de observar. Escuchamos a ciertos psicóticos mencionar a esa mirada que llega de todas partes; son mirados por los animales, por las personas, por las plantas o por las cosas. Pero el efecto de la mirada que paraliza en el psicótico es diferente a la mirada que participa en el neurótico. La diferencia entre una mirada que paraliza (psicosis) y una mirada que fascina (neurosis), es que en el

neurótico el efecto fascinante está limitado en el espacio y en el tiempo, es decir, que el sujeto neurótico puede desprenderse de esa mirada fascinante.

Si en un primer tiempo la mirada deja al sujeto anonadado, fascinado, es porque la mirada, como objeto *a*, presentifica el vacío central. El sujeto es sorprendido porque la especularidad, lo imaginario, incluso las referencias simbólicas convergen en ese punto: hacen presencia, pero no queda enteramente atrapado en esa captura imaginaria de la cual podrá desprenderse porque va a ser interrumpido por un cierto proceso, por la castración, y podrá pasar a otra cosa.

Lacan lo ilustra con la estructura de la anamorfosis, espacio que rebasa el campo del simbolismo para devenir mirada. La anamorfosis es la representación de un objeto con una deformación intencionada de la perspectiva, y para obtener una visión correcta, el espectador está obligado a colocarse en un punto lateral determinado. En el cuadro *Los embajadores* pintado por Hans Holbein en 1533, donde muestra la riqueza, el poder, la sabiduría, las vanidades del hombre, hay un objeto extraño, desfigurado, en primer plano, a los pies de los dos personajes. Es un objeto que flota, que está ahí para ser mirado. ¿Qué es lo que el pintor nos muestra? ¿Qué es lo que este elemento del cuadro nos convoca? Es un enigma: el espectador descubrirá el secreto de esa figura sólo aproximándose al cuadro por un lado y mirándolo desde unos pocos centímetros a la derecha, a ras de los ojos de los embajadores; solamente así descubrimos lo que significa: la figura toma forma de cráneo, de calavera, entonces, el sentido de la obra se modifica (Lacan, [1964] 1990).

Al descubrir esa figura quedamos anonadados, porque eso que miramos es una forma que nos remite a la figura de la muerte. La figura de la muerte encarna la mirada misma que nos sorprende porque atañe directamente al drama de nuestra propia muerte. En *Los embajadores*, la anamorfosis nos muestra lo que falta en el campo escópico, es la muerte la que aparece organizando los elementos del cuadro y esa parte pone en acto la castración.

La tesis de Lacan sobre la función de la pintura nos da elementos para aclararnos la relación que existe entre el artista plástico o de las artes del espacio, su obra y el espectador.

El pintor da algo a quien va a ver su cuadro, que, al menos en gran parte de la pintura, podríamos resumir así –¿Quieres mirar? ¡Pues aquí tienes, ve esto!– Le da su pitanza al ojo [su alimento] pero invita a quien está ante el cuadro a deponer su mirada como se deponen las armas. Este es el efecto pacificador de la pintura. Se le da algo al ojo, no a la mirada, algo que entraña un abandono (Lacan, [1964] 1990).

Tanto en el arte figurativo como en el arte abstracto, en el cuadro se hace presente la mirada del pintor y, al decir de Lacan, el cuadro domestica la mirada del espectador, la atrapa, es decir, el espectador deponen su propia mirada frente al cuadro, es hacer de eso que no puedo ver, la causa del deseo. La relación entre el pintor y el espectador es (*un trompe-l'oeil*) un juego para engañar al ojo, “la pintura da como otra cosa que lo que es y esa otra cosa es el objeto *a*”. En el artista plástico se trata de un dar-a-ver que procura sosiego en el sentido de que existe, en quien mira, un apetito del ojo. Este apetito del ojo al que hay que alimentar da su valor de encanto a las artes plásticas (Lacan, [1964] 1990).

No todas las obras plásticas o del arte del espacio nos causan el mismo efecto, y puede suceder con frecuencia que la obra que a mí me impacta no impacta a los demás, o no de la misma manera. Podemos decir que la obra no nos gusta y es quizás porque tiene la facultad de dislocar nuestros hábitos de percepción, porque choca con la familiaridad con la que nuestra visión o nuestra escucha están acostumbradas. Pero cuando una obra de arte nos deja fascinados es en la medida en que se establece una relación con nuestro deseo. Es un momento de fascinación, pero con suerte, hemos dicho, no quedamos atrapados enteramente en esa captura imaginaria. Hay una dialéctica, un movimiento hacia delante gracias al saber jugar con la máscara, con el fantasma.

La mirada es también la manera de contemplar el mundo. Durante la guerra civil española Picasso pintó el *Guernica*. Frente a este magnífico mural nos quedamos fascinados por la forma en que logra expresar el grito humano del dolor y de la muerte. Vemos que todo es

explosión, crisis e injusticia. Picasso manifiesta abiertamente su crítica al drama de la guerra, muestra su ética a través de la estética de su cuadro.

En el cine de Luis Buñuel una de las variantes en los personajes es la relación a través de los ojos y de la mirada. Sus películas presentan escenas donde los personajes tienen necesidad de ver: a través del ojo de la cerradura, a través de una ventana, espiando, intentando acechar lo prohibido. La culpa de ver y el castigo por ver lo prohibido son algunos de los hilos que tejen sus tramas. El cine de Buñuel presenta un conflicto entre la manera de ver y las cosas vistas. No se limita a reflejar el “espíritu del tiempo” sino que lo critica en un juego de contraposiciones y contradicciones. Es la mirada insatisfecha, anhelante, contra la mirada conformista por la ceguera del orden establecido (Cessarman, 1976).

Sin embargo, es indudable que el legado de las obras, la presencia real del arte, la poesía y la literatura no han detenido, tal como dice George Steiner, el barbarismo de nuestra época, no es indicio que ayude a los seres humanos. Y es que aun cuando en cualquier sociedad se dice que el artista puede mantener vivo un margen de disidencia continuo, su eficacia es limitada, porque el escritor, el cineasta, el pintor, el escultor, el poeta o el músico no pueden cambiar al mundo. Ante esta afirmación de Steiner surge la pregunta: ¿en qué estriba, para todos, los creadores y para quienes miran o escuchan, el valor de la creación artística? Mi respuesta la encuentro, de alguna manera, en los postulados del psicoanálisis:

[...] para nosotros se trata de la creación tal como Freud la designa, o sea como sublimación, y del valor que adquiere en un campo social [...] Freud formula que si una creación del deseo, pura a nivel del pintor, adquiere valor comercial –gratificación que, al fin y al cabo, podemos calificar de secundaria– es porque su efecto es provechoso en algo para la sociedad, provechoso para esa dimensión de la sociedad en que hace mella. Aun dentro de la vaguedad, digamos que la obra procura sosiego, que reconforta a la gente, mostrándoles que algunos pueden vivir de la explotación de su deseo. Pero para que procure a la gente tanta satisfacción, tiene necesariamente que estar

presente también otra incidencia, que procure algún sosiego a su deseo de contemplar. Es algo que eleva el espíritu, como dicen, o sea, que incita a la gente al renunciamiento (Lacan, [1964] 1990:117-118).

La gran actualidad de Freud en el campo de la estética radica en que el sujeto sea constantemente tomado en el lazo con el Otro social, y es el sistema social del arte, las subjetividades propias de una sociedad en un momento dado, quien define lo que es reconocido como arte.

Escritura y creación

La escritura, metáfora de la vida, de la muerte y de la sexualidad que incluye ambas, nos envuelve en cada página. La hoja en blanco, la ausencia de escritura, la *tabula rasa* es un mito. Siempre estamos ya escritos, por los deseos del otro, por los sueños que al soñarnos nos hicieron lo que somos y que nos ofrecen esta vida que llamamos propia a falta de mejor nombre. El palimpsesto nos devuelve siempre a una escritura anterior y es lo que posibilita otras. No hay comienzo; sólo hay continuaciones.

Saal (1998:85).

A partir de finales del siglo XIX surge un gran interés por la vida del artista, y es en las primeras décadas del siglo XX cuando se incorpora la biografía del creador a las investigaciones estéticas. Al valor de la obra de los artistas llamados *malditos*, como Edgar Allan Poe, Antonin Artaud, Charles Baudelaire, Vincent van Gogh, Egon Schiele y Camille Claudel, entre otros, se ha agregado la subjetividad del artista; en algunos casos, incluso la locura y la muerte violenta por suicidio se estudia como motivo estético. Lacan trabaja en su seminario *La transferencia* (1961) un modelo del sacrificio en la trilogía de Paul Claudel: *El rehén* (*L'Otage*), *El pan duro* (*Le pain dur*) y *El padre humillado* (*Le père humilié*). Cada uno de los tiempos de la trilogía está marcado por un sacrificio, cuyo resultado varía, cuyo resto no es el mismo; al final, en *El padre humillado*, el sacrificio se concreta. La escritura de Paul Claudel le da la posibilidad de simbolizar el goce, convoca lo simbólico de que

habla Lacan. Para liberarse de tener que sacrificar su escritura, Claudel se consagra a la escritura del sacrificio. “Un sacrificio a la luz del día se despliega en el escenario del simbólico, es ofrecido como espectáculo, lo es literalmente, pues está escrito para el escenario del teatro” (Arnoux, 2001:318-324).

Danielle Arnoux parte de la lectura de Lacan sobre esta trilogía de Paul Claudel para investigar la vida y la obra de la escultora Camille Claudel, hermana de Paul. Con cuidadosas lecturas y observación nos presenta una monografía clínica en su libro *Camille Claudel, el irónico sacrificio*. Su propósito es mostrar desde muchos puntos de vista el momento de esta articulación entre la obra y la ausencia de obra en la historia de Camille, estudiando las últimas obras y cómo fue fomentándose su delirio. Camille, como su hermano Paul, también se enfrenta al sacrificio, pero no se libera de él; en ella las cosas ocurren de otro modo.

En Camille un sacrificio se cumple, total, a pesar de su obra, y la obra es tragada por él. Su obra termina por ser aquello mismo que es simplemente destruido en su locura, un acto habrá tenido lugar efectivamente, realmente, y no simbólicamente (Arnoux, 2001:324).

Las preguntas de Arnoux atraviesan su libro e invitan a la lectura:

¿La [catástrofe de la] locura habrá sido, en el caso de Camille Claudel, la ausencia de obra [...]? En otras palabras: ¿vino el delirio a alojarse en el lugar donde estaba la obra? (Arnoux, 2001:34).

Violencia y creación

En la actualidad existen diversas tendencias y múltiples estilos en lo que conocemos como artes del espacio. Se realiza una exploración simultánea entre la música, el teatro, la poesía y las artes del espacio. El arte figurativo con las técnicas tradicionales como la pintura o el grabado, el *collage*, la fotografía, la escultura, la instalación, el arte objeto y el *performance*, apoyados o no en la electrónica, tratan de representar lo

“invisible” dándole una forma para hacerlo visible. El artista utiliza la materia y la transforma para crear el objeto artístico; logrando enmascarar el objeto *a*, hace semblante y su obra adquiere un valor porque hace vibrar, hace resonar, a distancia, un sentido.

Pero hay ciertas tendencias del arte contemporáneo que han causado una gran polémica. Si bien la estética es un modo particular de apropiación de la realidad, y actualmente vivimos tiempos de angustia, porque pareciera que no hay responsables de las crisis económicas de los pueblos, de las guerras, de la violencia: vemos gente que se mata, los hechos sangrientos son noticia cotidiana, en algunas de las muestras del arte contemporáneo vemos algo similar. Hay manifestaciones en el arte donde se comete toda clase de violencia con el cuerpo, con su interior, y el mismo cuerpo es expuesto como una obra de arte en sí. ¿Podríamos decir que hay un cambio radical en el concepto del arte? ¿Que los artistas representan *la falta* de una manera distinta? Porque si hemos entendido que la obra de arte es una serie de simbolizaciones, una escritura *apartada del cuerpo propio*, ¿qué decir del *body art*? Hay artistas que se cortan y se mutilan en plena exposición al público, se rasgan a sí mismos para ver qué hay dentro. Se exponen cadáveres o trozos en galerías de arte. Otros experimentan con su cuerpo ingiriendo anabólicos para alterar su metabolismo y exponer con fotografías los cambios sufridos.

El Grupo SEMEFO de México ha expuesto partes de cadáveres humanos: lenguas con anillos y pedazos de piel con tatuajes. Gunther von Hagens, creador de la técnica de plastinación, expone cadáveres momificados donde se muestra el interior del cuerpo. En su exposición “Mundos Corporales” exhibe el cuerpo de una mujer con ocho meses de embarazo abierta del vientre y tendida sobre un costado apoyando la cabeza sobre su mano derecha. Según Von Hagens, “la estética es importante para ilustrar la maravillosa obra que es el humano”. Estas exposiciones han causado grandes controversias: por un lado, el rechazo y las críticas de amplios sectores de la sociedad —religiosos y artísticos—; y por otro, la admiración y la fascinación de cantidad de visitantes, cifra que asciende, en pocos meses, a alrededor de seis millones de asistentes (*La Jornada*, 2001).

¿Es una búsqueda de lo que hay detrás de la imagen sin mediatización? ¿Podríamos decir que estos artistas tienen un enfoque diferente en relación a *la falta* porque tratan de mostrar lo real del cuerpo, sin máscara? Por ejemplo el *performance* de Orlane, artista francesa que ha convertido su cuerpo en objeto de creación y documenta las acciones quirúrgicas mediante fotografías y videos para exponer el proceso de cada cirugía a las cuales se ha sometido mostrando todo tipo de cambios en su rostro: se ha puesto cuernos, se ha alargado la nariz. Orlane muestra su cuerpo desgarrado, cortado, lacerado, invadido por suplementos tecnológicos que alteran las funciones corporales de la artista.

Vimos en la primera tesis lacaniana sobre la estética que la obra de arte bordea el vacío central, *das Ding*, la *Cosa*, y ello nos incita a preservar una distancia esencial entre la obra de arte y el vacío que ésta organiza y circunscribe (la obra es un montaje, una representación); pensando en esta tesis ¿podríamos decir que aun cuando el artista muestra su propio cuerpo, hace *la apariencia del encuentro con lo real*? Decimos *apariciencia* porque lo real es inalcanzable por el significante, porque si nos remitimos al postulado lacaniano según el cual “no hay ninguna esperanza de alcanzar lo real por la representación”; es decir, no se accede a lo real, sino que se lo inventa como escritura, entonces, ¿estas manifestaciones del arte contemporáneo no muestran *la falta* en sí? ¿Podríamos decir que se hace el *intento*, la *apariciencia* de mostrar lo real del objeto, pero que en realidad se produce un artificio, porque el objeto finalmente resulta imaginarizado? La polémica está abierta: Massimo Recalcati lo llama “realismo psicótico del arte contemporáneo” porque alcanza una exhibición del cuerpo del artista como encarnación pura, directa y ausente de mediación simbólica de lo real obscuro de la *Cosa*.

La presencia de la mirada de estos artistas me remite a la tesis de Lacan antes mencionada: “[...] el pintor da algo a quien va a ver su cuadro... ¿Quieres mirar? ¡Pues aquí tienes, ve esto!” Le da su pitanza al ojo [su alimento] que produce en quien mira cierta satisfacción, procura algún sosiego a su deseo de contemplar. Ya Freud decía que la sublimación “es también satisfacción de la pulsión, a pesar de que está (*zielgehemmt*) inhibida en cuanto a su meta, a pesar de que no la alcanza, la sublimación no deja de ser por ello una satisfacción de la pulsión”

(Lacan, 1990:173). El deseo es diferente de la pulsión, es decir, la pantalla del fantasma nos *protege de lo real* [pero] *también lo indica, se abre hacia ese vacío*. De ahí que tanto del lado del creador como del espectador estamos siempre en la búsqueda de lo que hay detrás de la imagen: un querer ver, un querer saber. Pero más allá de la demanda de saber hay otra cosa: un deseo sostenido, insatisfecho, por la certeza de que ningún saber, ninguna simbolización, podrá nombrar ese núcleo vacío, ese hueco del goce indecible que fascina y a la vez aterra.

Por eso se dice que no hay obra de arte concluida sino que tiende a completarse en otro, requiere ser compartida por otros y en esto radica su carácter social. Posibilita un lazo social porque *es la creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo*. El artista crea para Otro porque sin el intercambio la sublimación es imposible, de ahí que la obra circula en la dimensión de lo simbólico, es un don, es un intercambio. Y es la emoción estética la respuesta a esa forma de creación simbólica: el espectador, el escucha o el lector es quien la completa, no sólo como receptor sino cargándola de significaciones.

Si la vida es una sucesión de duelos –pequeñas o grandes pérdidas–, quizás por ello en la cotidianidad acudimos al humor, porque el humor, dice Lacan, es la salida que nos muestra la otra cara del poder del lenguaje. Según Freud, en el humor se muestra el efecto del inconsciente hasta *los confines de su finura*. Es una actividad creadora, un acto de ingenio y creación, es una de las operaciones psíquicas más elevadas que se presenta como un recurso para ganar placer ante los dolorosos embates de la vida y de lo inevitable de la muerte. El humor, sostiene Lacan, permite vislumbrar la posibilidad del encuentro con el objeto *a*, con un saber que nos hace reflexionar en la aceptación de la inconsistencia del Otro. Y si, como dice Freud, “en el fondo el único deber es soportar la vida”, agrego con Lacan, *donde el humor, en la gracia malvada del espíritu libre, simboliza una verdad que no dice su última palabra* (Lacan, 1984:259).

Bibliografía

- Allouch, Jean (1998). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, Epeeel, México.
- Arnoux, Danielle (2001). *Camille Claudel, el irónico sacrificio*, Epeeel, México.
- Cessarman, Fernando (1976). *El ojo de Buñuel*, Anagrama, Barcelona.
- Freud, Sigmund (1986[1915]). *De guerra y de muerte. Temas de actualidad*, Obras completas, vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires.
- (1984). *Más allá del principio del placer*, Obras completas, vol. XVIII, Amorrortu, Argentina.
- (1986[1916]). *La transitoriedad*, Obras completas, vol. XIV, Amorrortu, Argentina.
- (1986[1917]). *Duelo y melancolía*, Obras completas, vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires.
- (2004[1929]). “Carta a Binswanger”, *Letters of Sigmund Freud [1873-1939]*, E. L. Freud (editor), Basic Books, Nueva York, citada por Fanny Blanck-Cerejido en “Duelo, melancolía y contingencia del objeto”, en *Revista Litoral*, número 34, Epeeel, México.
- La Jornada* (2001). “Plastinación, la muerte al servicio de la vida”. Entrevista al doctor Gunther von Hagens, México, 6 de abril de 2001.
- Lacan, Jacques (1961). Seminario *La transferencia*, versión estenográfica.
- (1963[1962-1963]). Seminario *La angustia*, versión estenográfica, clase 30 de enero y 3 de julio de 1963.
- (1966). Seminario 13 *El objeto del psicoanálisis*, clase 4 de mayo 1966.
- (1984[1949]). “El estadio del espejo como formador del yo [je]...”, en *Escritos 1*, Siglo XXI, México.
- (1984[1953]). “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, en *Escritos*, Siglo XXI, México.
- (1984[1960]). “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo”, en *Escritos 2*, Siglo XXI, México.
- (1990[1959-1960]). Seminario *La ética del psicoanálisis*, Paidós, Argentina.

- Lacan, Jacques (1990[1964]). Seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, clase 19 de febrero de 1964, Paidós, Buenos Aires.
- (2005[1957-1958]). Seminario *Las formaciones del inconsciente*, clases 15, 22 y 29 de enero de 1958, Paidós, Argentina.
- Mannoni Octave (1990). *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Miller, J. A. (1997). “Jacques Lacan y la voz”, en *La voz*, EOL, Argentina.
- Nietzsche, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*.
- Paz, Octavio (1998). “Animación”, en *Lo mejor de Octavio Paz*, Seix Barral, México.
- Plá, J. C. [1969-1998]. *...que no vuelvan las palabras deshechas con la lluvia...*, CNCA, México.
- Pommier, Gerard (1989). *El desenlace de un análisis*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Recalcati, Massimo (2006). *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*, Ediciones del Cifrado, Buenos Aires.
- Saal, Frida (1998). “Greenaway: un libro para ver, un filme para escribir”, en *La Jornada*, 20 de enero de 1996 y en *Palabra de analista*, Frida Saal, Talila, Siglo XXI, México.
- Sabines, Jaime (1995). “Diario semanal y poemas en prosa”, en *Antología poética*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Válery, Paul (1995). *Notas sobre poesía*, Universidad Iberoamericana, México.