

Ritmo, mirada, palabra y juego: hilos que danzan en el proceso de simbolización



VÍCTOR GUERRA¹

El proceso de simbolización es uno de los procesos fundamentales por intermedio de los cuales el ser humano deviene sujeto. No existiría posibilidad de subjetivación si este no se viera acompañado y sustentado por un proceso de simbolización. En psicoanálisis podríamos decir que existe un consenso en cuanto a aceptar que el trabajo de simbolización atañe entre otras cosas a un trabajo de acceso a la representación. Este consenso se nutre de toda una serie de aportes de múltiples autores (Freud, Klein, Lacan, Winnicott, Milner, Mahler, Abraham, Torok, Golse, Roussillon, Ogden, etc.) que a partir de sus diferentes cuerpos teóricos han vestido a estos conceptos de distintos ropajes teóricos y clínicos.

La re-presentación sería el trabajo psíquico de volver a hacer presente (a nivel intrapsíquico) el objeto de la pulsión cuando está ausente perceptivamente. De esto se trata un tema tan importante como el deseo, tal cual lo explicara Freud por ejemplo en los trabajos de metapsicología de 1915 y en el célebre capítulo VII de *La interpretación de los sueños* (1900).

Ahora bien, esta postura ha abierto un camino germinal para pensar el trabajo de la simbolización dentro del concepto de trabajo psíquico con la ausencia (del objeto de la pulsión). Por ello podríamos decir que todo trabajo de simbolización tiene una base fundante en la dialéctica

1 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. vguerra@internet.com.uy

presencia-ausencia (Fedida, 1978; Green, 1994; Casas, 1999, etc.). Se precisa la presencia fundante del otro, con su devenir pulsional erógeno, para que su ausencia pueda ser tolerable mediante un trabajo de re-presentación (volver a hacerla presente en el escenario psíquico). Desde otro ángulo podemos pensar que del encuentro intersubjetivo (interpulsional) con el otro se desprende el trabajo intrapsíquico de la representación, animadora fundamental del aparato psíquico.

Pero en mi trabajo no me dedicaré a pensar centralmente el tema de la representación, más bien trataré de incursionar en el tema de la simbolización entendida como un elemento fundante y fundamental del aparato psíquico para conquistar una forma de funcionamiento que permita al sujeto la expresión e integración de sus deseos.

BORGES, LA PALABRA Y EL SÍMBOLO

Pero con relación a la simbolización no comenzaré citando autores psicoanalíticos. Comenzaré dialogando e interpelando a un poeta, Jorge Luis Borges, en su libro *Arte poética* (2001). Allí se recogen las conferencias que diera en la Universidad de Harvard en los años 1967 y 1968.

Dedica una de las conferencias al tema *el credo del poeta*. En ella transmite su peculiar forma de pensar y sentir la poesía, y en un momento nos «obsequia» una frase muy sugerente que tiene relación con el tema que nos convoca. Borges dice así: «Después de todo, ¿qué son las palabras?... Las palabras son símbolos para recuerdos compartidos»² (2001: 44).

Resulta impactante para mí cómo muchas veces los poetas y creadores, a veces en una frase, en una estrofa o en una pintura, grafican, condensan ciertos núcleos significantes de la experiencia humana. Cómo consiguen que las palabras transporten emociones y hasta procesos que luego los psicoanalistas desarrollamos con nuestras complejas teorías...

Analicemos la frase. Y analizar la frase no significa «psicoanalizarla», tirarla sobre el diván y que ella entre en nuestro mundo de saberes para

2 M. Milner diría también que «las palabras son en efecto símbolos por medio de los cuales es comprendido el mundo» (1952: 116).

comprobar cuánto confirma nuestra teoría. No... Para mí se trata de lo contrario, de despojarnos de nuestras certezas, de «entrar» nosotros en la frase y ver hacia dónde nos lleva... Y en lo personal la frase me lleva a dejarme impresionar por su textura, por su economía expresiva y por el particular encadenamiento de algunos conceptos.

Por ejemplo, «las palabras como símbolos» evoca algo caro para mí de que las palabras son soporte y objetivo de un proceso de simbolización. Pero el punto que más me importa de la propuesta borgeana es que no es cualquier palabra. Es la palabra que *simboliza un recuerdo compartido*. Entonces la frase tiene dos aspectos centrales: 1) la palabra como símbolo, y 2) los recuerdos compartidos.

¿Qué quiere decir con esto? ¿Tal vez que sin recuerdos compartidos las palabras no serían símbolos? ¿Puede una palabra no nacer de un recuerdo compartido? Seguramente sí, pero sería una palabra desafectivizada, operatoria, puro engrosamiento de una vida intelectual, blindada, desprovista de afectos, tan propia de tantas patologías psíquicas.

No, la palabra que nos sugiere Borges nace... ¿de qué? Nace del encuentro con el otro, del compartir... afectivo... Si no hay encuentro con el otro, no hay vida psíquica, no hay símbolo.

Esto me lleva a pensar en la simbolización bajo el peso del polo de la presencia... Recuerdos compartidos son recuerdos en los que se vive una experiencia común con alguien, es una marca de intersubjetividad, y esto ¿cómo hacerlo dialogar con el eje presencia-ausencia?

Para responder esta pregunta, tengo antes que abrir otros caminos de respuesta.

PRESENCIA-AUSENCIA

He insistido en que un núcleo fundante del proceso de simbolización lo configura el eje presencia-ausencia. Pero este núcleo es ternario, está configurado por tres elementos: la presencia, el guion y la ausencia. Nos encontramos con dos palabras y un signo lingüístico, ajeno a una palabra. ¿Ajeno?... No sé si tanto... El guion sería un tercer elemento en este concepto de capital importancia. Siguiendo a Winnicott, será un «breve trazo que une y separa a la vez» (Gaddini, 1980: 120).

Es el trazo, el hiato que separa la presencia de la ausencia. Pero ¿por qué no usamos una coma o un punto y coma? ¿Será porque sentimos, vivenciamos que el guion tiene un lugar de otro orden? ¿Porque intuimos que es el lugar de la paradoja, de la coexistencia de opuestos (une y separa) fundante de la vida psíquica? Es el lugar de la transición y de la paradoja tan querido para Winnicott (Pontalis, 1980). Un elemento, un lugar tercero que da solidez al aspecto estructural del diálogo «entre» la presencia y la ausencia.

¿Qué queremos graficar con esto? Para mí el «-» (guion) implica, entre otras cosas, dos elementos interesantes: 1) la paradoja (une y separa a la vez) y 2) al ser de naturaleza diferente de los dos conceptos-palabras, «se ubica» entre ambos. Tiene una relación fundamental, pero pertenece a otro «espacio», viene de otro «territorio» del lenguaje, es un signo de otro orden...

Nos puede invitar a asociarlo con el papel del tercero en la simbolización. Tercero que puede estar encarnado en el papel del padre concreto (el padre concreto de carne y hueso tiene mucho que aportar en este proceso) o del padre interiorizado como función paterna en la mente de la madre.

Deseo de que el hijo no la complete y de que *algo* de ella sea de otro «signo» que la presencia perceptual, carnal. Algo extranjero, diferente, ajeno... Ese guion podría también representar el papel de la palabra que se hace presente en el contacto con el bebe, que no es el cuerpo erógeno materno que corre el riesgo de entrapar al bebe en una dependencia (seductora) limitante... Pero ¿de qué manera la palabra?

Escuchemos a otra escritora, en este caso Siri Hustvedt (2001). Ella dice:

No se puede tener presencia sin ausencia y el propio lenguaje nace de ese ritmo. Las palabras pueden interpelar a aquello que falta. ¿Dónde habitan las palabras si no en una zona situada *entre* presencia y ausencia?...

Una zona de *Entre-idad* (88).

Esta frase es muy sugerente y plástica en significaciones. Aparecen conceptos que dialogan fuertemente con el psicoanálisis, como aquello de «interpelar aquello que falta». Pero en este trabajo me gustaría prestar atención al inicio de la frase, a la idea de que *el lenguaje nacería de un ritmo entre presencia y ausencia*. Y ese «entre» no es otro que el lugar del guion que venimos desarrollando.

Como toda creadora del campo de las letras, Hustvedt parece otorgar una «físicidad» a las palabras, las anima, les da vida, les da necesidad de habitar un lugar, un espacio. *Las palabras habitan en el entre, y esa casa se llama entreidad*... Neologismo que alude indirectamente al espacio transicional de Winnicott, pero que puede también abrir a otras significaciones...

Volvamos rítmicamente a interrogar la frase. ¿Qué nos dice Siri de su experiencia con las palabras?

1. Las palabras, el lenguaje nacen de un ritmo.
2. Son una herramienta psíquica para interpelar lo que falta, o sea, la ausencia, la incompletud estructurante de la madre.
3. Que habitan en un espacio *entre*, que ella denomina con un neologismo: *entreidad*.

Como mi punto de interés en este trabajo es el polo de la presencia y del guion (entreidad), dejaré en suspenso el tema de la falta, que ya ha sido suficientemente desarrollado por diversos autores (entre ellos, notablemente Lacan en toda su obra, y también Fedida, etc.).

Vamos ahora a dejarnos llevar por el punto 1) las palabras, el lenguaje que nace de un ritmo.

Y me resulta inevitable dialogar con otro poeta, Eugenio de Andrade (2011), cuando decía...

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

Entonces dos escritores (entre muchos) parecen darle una importancia capital al tema del ritmo. En Siri Hustvedt *las palabras nacen de un ritmo* entre presencia y ausencia, y en De Andrade aparece el ritmo como

«lecho», espacio de sostenimiento, del cual no queda ajena la sexualidad, «el encuentro nupcial».

¿Es este «un acuerdo» con Freud? ¿Es que puede haber encuentro que no movilice la sexualidad, la ligazón erógena? Pero también puede existir el odio, como voz de la pulsión de muerte, la desligazón, el desencuentro, que es también un paso necesario en la subjetivación (Guerra, 2012a).

Sin amor no hay encuentro con el objeto, y sin odio no hay separación posible.

Sigamos entonces navegando por las aguas del psicoanálisis y nos encontraremos con aportes interesantes sobre el ritmo y la vida psíquica y su relación con el proceso de simbolización.

EL RITMO Y LA SIMBOLIZACIÓN

La relación que establece un adulto que desea entrar en contacto con un bebe en los albores de la subjetivación se caracteriza principalmente por la emergencia de ritmos. El encuentro de miradas, la voz, el cuerpo, el movimiento ponen en juego elementos rítmicos que pautan sensiblemente el encuentro y el desencuentro.

El ritmo es un concepto polisémico que podría ser definido, por lo menos, con relación a cinco perspectivas:

1. Reiteración de una experiencia de forma cíclica y con cierto grado de previsibilidad (que coincide con el aporte de Marcelli (2000) sobre los macrorritmos). «Ritmo viene de *rei*, que traduce el hecho de fluir. Primitivamente asimilado a una repetición, una pulsación correspondiente al orden cósmico o biológico, marcado por la recurrencia, el ritmo es entonces lo que vuelve o hace volver» (112).

Y Grammont (1967) define al ritmo como «constituido por el retorno de los tiempos marcados en intervalos teóricamente iguales» (70).

Pero esta definición, que parece unilateralmente continua, no debe dejar de lado la idea de que también desde el ritmo se introduce la discontinuidad, tal como sostiene Marcelli con el concepto de micro-ritmos (2000), con la introducción de la sorpresa y lo inesperado a través del juego de cosquillas.

Gratier (2001) también señala que «el ritmo comprende la repetición pero está pautado por lo que llamamos como “ritmo expresivo” que contiene una parte de irregularidad y de improvisación conjunta, tal como dos músicos en proceso de improvisar» (48).

2. Una forma de organización temporal de la experiencia («yo tengo mi ritmo para hacer las cosas») que posee una relación estrecha con la *intensidad* (afectos vitales según Stern, 1990).

Sobre este último punto, Trevarthen (1978) señala: «¿Cómo podría la mente infantil identificar físicamente a las personas? ¿Qué características de su conducta funcionan como un diagnóstico para ellas? La conducta intencional tiene un cierto número de características que no comparten con los seres inanimados [...] El movimiento inanimado marcha cuesta abajo, oscila, rebota, pero no se despliega en impulsos autogenerados. Cualquier cosa que tienda hacia *explosiones rítmicas* sin aparente motivación, como una mancha de luz solar reflejada, parece estar viva. Esta *vitalidad rítmica del movimiento* es la primera identificación de estar en compañía de seres vivos» (5).

La vitalidad rítmica que establecería esa primaria identificación de «estar con» otro ser humano otorgaría además hacia el interior del bebe una primaria forma de identidad. Esto tendría una estrecha relación con el concepto de Stern de «afectos vitales» (1990) y «formas de vitalidad» (2011). Sería la peculiar tonalidad afectiva del encuentro, sobre todo su intensidad, la manera, el estilo, que se expresan muchas veces de manera implícita, a través de canales no verbales y que marcarían la intencionalidad del encuentro. Sería parte de una verdadera danza o coreo-grafía (escritura del cuerpo) en que el otro marca con su erogeneidad el cuerpo del bebe y este también responde con su propio estilo de escritura (Stern, 1977; García, 1998). Estaríamos hablando de un «circuito de coescritura asimétrica» (Guerra, 2012a).

3. El ritmo configuraría entonces una de las primeras formas de inscripcón de la continuidad psíquica creando un núcleo primario de *identidad* (*identidad rítmica*) (Guerra, 2007).

Es un recurso para superar la violencia de la discontinuidad calmando al bebe mediante la pluralidad de actividades rítmicas (hamacado, succión, canción de cuna, etc.).

Las experiencias del bebe lo confrontan a rupturas, discontinuidades, momentos de presencia de los objetos que alternan con las ausencias. Para que ello no devenga traumático, *es la ritmicidad de la alternancia presencia-ausencia* lo que podrá sostener el crecimiento mental. «La ausencia no es tolerable y madurativa si no alterna con una presencia dentro de una ritmicidad que garantiza el sentimiento de continuidad. La discontinuidad es madurativa solamente sobre un fondo de permanencia. *Y la ritmicidad de las experiencias dan la ilusión de permanencia*» (Ciccone, 2007: 98).

Esto también puede observarse en la experiencia de la canción de cuna, que ha sido objeto de una muy interesante investigación de un grupo en nuestro medio (Altmann, 1998).

4. La posibilidad de la puesta en juego de una «*ritmicidad conjunta*» como *experiencia organizadora del self*. Sería la experiencia en la cual la madre puede reconocer el ritmo de su bebe y entrar en consonancia con él, tanto en relación con los tiempos que precisa para integrarse a una experiencia, el acompañamiento de los ciclos de actividad y pasividad como para organizar su polisensorialidad y calmar su angustia.

Ya desde las primeras mamadas la experiencia rítmica se puede apreciar en los acoples propios de la experiencia con el pecho, en la forma en que la madre lo toca, lo acaricia (Díaz Rosselló, 1991), le habla, entra en sincronía (Bernardi, 1986), tolera las retiradas del bebe en los juegos cara a cara (Stern, 1977), y en la presentación de los objetos que capturan su atención.³

Esto implica que la madre irá progresivamente reconociendo los ritmos y los estilos rítmicos del bebe. Golse (2006) ha venido realizando una investigación muy interesante sobre los «precursores corporales del lenguaje y el pensamiento» en el seno del Programa Internacional para el Desarrollo del Lenguaje, en el que la observación de los ritmos estructurados entre la madre y el bebe es algo prioritario.

3 No voy a desarrollar aquí la dimensión patógena que puede adquirir el ritmo, ya sea como «falso self motriz» (Guerra 2001, 2011) o como «procedimientos autocalmantes» (Szwec, 1993) o como parte de los «agarres sensoriales adhesivos» como defensas extremas combinadas. Esto unido a una kinestesia rítmica o más bien cadencial por el balanceo del cuerpo o de la cabeza, o bien de la agitación rítmica del objeto mismo que procura sensación de sobrevida (Haag, 2004).

Entre otras cosas, Golse sostiene que el bebe pone en juego desde el nacimiento diferentes flujos sensoriales, modalidades sensoriales de conocimiento del mundo, y que es todo un trabajo psíquico ir articulando la información que le llega desde esas diferentes perspectivas sensoriales (información táctil, visual, acústica, cenestésica, etc.). Es entonces tarea de la madre ayudar a integrarlos, y para ello cuenta como aliado fundamental con el ritmo, las experiencias rítmicas (Golse, 2001).

Desde otra perspectiva, Tustin (1990) plantea el ritmo como: «Movimiento o pauta con una sucesión regulada de elementos fuertes y débiles, de condiciones opuestas o diferentes. Parecería que un ritmo regulado —es decir, un ritmo compartido que rebasa los límites de prácticas restrictivas exclusivamente autocentradas— procura la posibilidad de que los contrarios se experimenten juntos con seguridad, porque ellos se pueden modificar y transformar entre sí. Así nace un intercambio creador» (204).

La interesante perspectiva de Tustin retoma caminos diferentes que interrogan la clínica y la vida misma. Esta autora plantea entonces que un ritmo que rebasa, supere la experiencia autocentrada (encierro narcisista) y se abra al ritmo compartido puede ser un elemento fecundo con efectos de transformación en un intercambio creador.

Es muy interesante la coincidencia que puede operar entre diferentes perspectivas teóricas, ya que por ejemplo Abraham (1978) sostiene que hay un ritmo que caracteriza a la «fusión» con la madre y que la búsqueda de un ritmo regular con repetición de la misma estructura correspondería a un deseo de fusión total, pero de una manera letal.⁴

Esto nos lleva a pensar en los aportes de Freud con relación a la pulsión de muerte como «eterno retorno de lo igual». O sea, un ritmo que

4 Nosotros mismos en una investigación realizada hace tiempo (Díaz Rosselló, 1991) sosteníamos que el ritmo era el organizador de la angustia del bebe y que el adulto que cuida de un bebe apela a dos formas de ritmo: básico e interactivo. El ritmo básico apuntaría a una experiencia cercana a la fusión porque mantiene su regularidad, con pocas modificaciones y rupturas, y es el que utiliza la madre en el momento del dormir del bebe. Y el *ritmo interactivo*, por el contrario, se caracteriza por un juego de continuidad-discontinuidad, ya que introduce *variaciones en el ritmo* y apunta a que el bebe esté alerta, atento y coparticipando con su entorno.

no se abre al otro, que no se abre a lo nuevo, a la sorpresa del encuentro llevaría al sujeto a una forma de «narcisismo tanático» (Garbarino, 1986).

Pero volviendo a los aportes de Abraham, él sostenía la importancia de pensar un *ritmo «impar»* que correspondería al deseo de separación, de autonomía. Sería entonces un juego permanente y estructurante entre lo mismo y lo diferente, entre lo conocido y lo sorpresivo (inédito), que podría estar en la base tanto de la subjetivación del bebe como de la creación en el arte.

5. Ritmo y creatividad. Veremos nuevamente qué dirían los creadores al respecto.

Cortázar en *Rayuela* (1990) con relación a la escritura dice:

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

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

Ese balanceo, ese swing en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas comprendo que no tengo ya nada para decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. Así por la escritura bajo el volcán, *me acerco a las Madres*, me conecto con el Centro, sea lo que sea (76).

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

El filósofo Maldiney (1974) sostiene que es a través del ritmo «que se opera el pasaje del caos al orden» (121).

Salimos del caos a través del ritmo, que es en sí mismo una experiencia estética, en su sentido más primitivo. Maldiney insiste: «estético se refiere al griego *aesthesis* (sensación) y recubre todo el campo de la receptividad sensible» (1974: 122).

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

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

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

Decimos entonces que la madre mediante la puesta en juego de sus recursos rítmicos transforma la angustia del bebé, diríamos cocreando (simbolizando) un nuevo ritmo con su hijo.

LEY MATERNA. TRABAJO EN PRESENCIA

De esta manera la función de cocreación de un ritmo podría ser una función materna fundamental, *base de los procesos de simbolización*. ¿Esto podríamos englobarlo dentro del concepto de *ley materna*?

Al hablar de ley materna no me refiero al anclaje de una perspectiva estructuralista, sino a la idea de principios organizadores del encuentro con consecuencias en la estructuración psíquica del infans.⁵

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

Fue René Roussillon (1991) el primero en hablar del concepto de «ley materna». En su libro *Paradojas y situaciones límites en psicoanálisis*, al dedicar su elaboración al concepto de ritmo y de trauma psíquico, sostiene, «en diálogo» con el Freud del *Proyecto*, que una posible figura arquetípica del trauma sería la *disritmia*:

El ritmo aparece entonces como el modo por el cual el sujeto puede acceder a la cualidad y así reconciliarse consigo mismo y con el objeto, mostrándose como la primera forma de una ley natural aceptada. El trauma puede ser apreciado entonces como efecto de una disritmia, de un no-respeto de la ley biológica del ritmo propio del sujeto... Podríamos anticipar que se trata de la ley materna, ley del respeto del ritmo propio tan faltante en las patologías narcisistas (210).

Y retomando estos conceptos como punto de inspiración, sugiero la idea de que la ley materna estaría conformada por lo menos por tres elementos:

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

Estos tres elementos, junto con otros, estarían en la base de la dinámica de un encuentro estructurante, *base de los procesos de simbolización, desde una perspectiva intersubjetiva*. Serían parte de lo que podríamos denominar «trabajo en presencia».⁶

Todo esto está en diálogo y resignificación permanente con lo que se ha planteado clásicamente como la *ley paterna* (transmisión de la prohibición del incesto y de la diferencia de las generaciones y de los sexos). Prohibiciones estructurantes, base también del trabajo de representación y desplazamiento propios del devenir subjetivo.

6 Este concepto está en relación con los interesantes aportes de autores como A. Ciccone (2001) y R. Roussillon (2003) sobre el concepto de «simbolización en presencia» y «simbolización primaria».

EL SÍMBOLO

Es tiempo ahora de interrogar el concepto de símbolo en su perspectiva etimológica.

Interroguemos el comienzo. Visitemos la etimología de los conceptos, el origen de la palabra, para abrir un horizonte de sentido de los términos.

La palabra *simbolización* proviene del griego:

Symbolon quiere decir señal de reconocimiento; era un objeto partido en dos entre dos individuos. Cada individuo retenía una mitad. Luego de una larga ausencia uno de ellos presentaría su mitad y si se correspondía con la otra mitad que tenía el otro individuo, pondría en evidencia un vínculo entre los dos (Di Cegli, 1987: 122).

La amplitud del concepto nos invita a una polisemia de la cual esbozaremos seis caminos de sentido.

1. Relación con un *deseo de separación*. Evidentemente en esta experiencia que «narra» la etimología son dos sujetos que deben o desean separarse. Es parte de la historia de la constitución subjetiva, en la cual el sujeto no adviene si no es en la separación del otro.
2. El interjuego entre la *presencia y la ausencia*, ya que se trataría de la combinación de la presencia de un objeto concreto a la cual se le adscribe la memoria de una ausencia de un objeto pulsional.
3. El empleo de la *agresividad para operar un corte*, una ruptura, y tomándolo como una metáfora válida de la constitución subjetiva: sin el empleo de algo de agresividad no se puede ejercer la separación del otro. Estaría esto en relación con lo que Green (1998) denominara la pulsión de muerte como desagregativa.
4. El corte del objeto implica ya una *división* del objeto mismo y es también una división de espacios (tópicos), ya que los dos individuos pasarán a habitar espacios físicos diferentes, son dos objetos que, partiendo de un mismo origen, al dividirse son diferentes. ¿Podríamos tomar esto como una metáfora de la puesta en juego de la «represión primaria» como condición de la divi-

sión psíquica y de la emergencia a posteriori de un trabajo de re-presentación?

5. Y hablando de *metáforas*, debemos tener en cuenta que no hay simbolización sin una experiencia de separación-desplazamiento en el espacio.⁷ El juego de sustituciones que configura toda simbolización tiene como eje el trabajo de la metaforización, el desplazamiento de una cosa en otra. Se desplazan en el espacio las dos personas al separarse y se desplazan vivencias desde la mente del sujeto hacia el objeto que pasaría entonces a ser continente de ciertos contenidos psíquicos experienciales del sujeto. Ese «amuleto» tendría un valor superlativo frente a otros objetos «sin historia».
6. Y por último tomaremos la utilización de un *objeto concreto* que testimonia una relación y que, se supone, fue elegido, investido por esas dos personas.

Y tomaré algunos de estos elementos para poder revisitar la que fue tal vez la primera observación de un bebe en proceso de simbolización: el *fort-da*.

REVISITANDO EL FORT-DA Y LA MIRADA DE FREUD

La experiencia del *fort-da* ha quedado sin duda como referente fundamental del incipiente proceso de simbolización de un niño pequeño de dieciocho meses que apela al juego y al objeto (bobina) para elaborar la ausencia materna. Como sabemos, el Freud del *Más allá del principio del placer* (1919) estaba preocupado por las neurosis traumáticas que aparecían después de la primera guerra mundial y trataba de entender, inteligir experiencias que parecían escapar al principio del placer: la compulsión a la repetición.

7 Hay que tener en cuenta que aún hoy en Grecia a los vehículos de transporte colectivo se los llama «metáfora». Y en el plano de la palabra, como dice M. Chnaiderman (2001), «es un transporte colectivo de significaciones, montaje infinito de significantes intercambiables».

Así es como va acuñando el polémico concepto de la pulsión de muerte, y en su horizonte mental va emergiendo su renovación epistémica: la segunda tópica.

Pero Freud queda sorprendido al observar una serie de actividades lúdicas que realizaba su nieto Ernst en ausencia de su madre. Esta experiencia fue una de las bases geniales que le permitieron entender cómo el juego y su repetición placentera eran una forma de elaborar activamente lo que se sufrió pasivamente...

Pero revisitemos la situación. Freud declara que realizó más de una observación y convivió con el bebé y la familia por el espacio de varias semanas. Describe que Ernst era un bebé de dieciocho meses con desarrollo «normal». Decía pocas palabras, pero se esforzaba en comunicarse. Tenía una buena relación con sus padres y «carácter juicioso». Sin trastornos de sueño y obedecía escrupulosamente las prohibiciones del tocar. Y uno de los temas a los que parece dar más importancia era que no tenía angustia de separación ante la ausencia de la madre, con quien tenía una relación de gran ternura. Ella lo había amamantado y cuidado sin ayuda ajena.

Luego Freud describe el particular juego que el bebé realizaba:

Arrojaba lejos de sí (debajo de la cama) los objetos que estaban a su alcance. Emitía con expresión de interés y satisfacción un prolongado «o - o - o» (*fort*, 'se fue').

Un día que la madre había estado ausente el bebé la saludó diciendo: «Bebe o-o-o-o» y la madre no entendía a qué se refería.

Después se pudo comprobar que en su ausencia el bebé jugaba a hacer desaparecer «su» imagen en un espejo de la casa.

También hacía el juego con un carretel de madera atado a un hilo. Lo arrojaba dentro de su cunita con un «o - o - o». Tirando del hilo, volvía a sacar el carretel de la cuna, saludando su aparición con un amistoso «da» ('*acá está*').

Freud analiza el juego desde las siguientes perspectivas:

1. *Renuncia pulsional*, al admitir sin protestas la partida de la madre.
2. En la vivencia del abandono era pasivo, y ahora se ponía en *papel activo* repitiéndola como juego a pesar de que fue displacentera.

3. Como forma de *venganza* de la madre por su partida: «y bien, vete pues; no te necesito, yo mismo te echo».
4. Forma de *repetición conectada con una ganancia de placer*.
5. «Se advierte que los niños *repiten* en el juego cuanto les ha hecho impresión en la vida; de ese modo *abreaccionan la intensidad de la impresión* y se *adueñan* por así decir, de la situación» (Freud, 1919: 25).
6. Juegos presididos por el deseo de ser grandes y poder obrar como los mayores.

El análisis de Freud marcó el nacimiento de la idea del juego como forma de elaborar activamente lo que se sufre pasivamente. El bebe dramatiza en el espacio del cuarto los movimientos psíquicos que se desarrollan en el espacio de su mente. Hay un desplazamiento simbólico en el juego a través del cual la ausencia de la madre se transforma en presencia metaforizada en los objetos. En ese sentido cobra tanta importancia el *fort* ('se fue') como el *da* ('acá está'). En el *fort* lo hace desaparecer, pero esta experiencia no tendría valor simbólico sin la certeza del *da* ('acá está'), de reencontrar lo perdido, el júbilo del re-encuentro signado por la *ilusión rítmica de la pulsión de dominio* («yo domino la situación, te hago desaparecer y aparecer como yo quiero y tú lo tienes que aceptar»).

Pero querría tomar otro rumbo... ¿Cómo se gesta en el bebe ese proceso? ¿De dónde puede adquirir ese recurso? ¿Puede un bebe desarrollar un proceso de desplazamiento de representaciones, de metaforización sin vivirlo «en presencia con otro» que en algún momento coconstruyó con él un espacio de juego?...

En definitiva, ¿puede el bebe realizar un trabajo de elaboración intrapsíquica *en ausencia* del objeto, sin antes haber transitado alguna forma de encuentro intersubjetivo «en presencia simbolizante»?

Repitamos, Freud relata que Ernst se separaba sin dificultades de su madre, y que antes de realizar el juego de aparecer-desaparecer con la bobina y el hilo lo había hecho con su propia imagen ante el espejo... Y aquí queda pendiente una pregunta: ¿cómo era la forma en que la madre se hacía «presente» ante Ernst?... ¿Jugó o jugaba la madre con su hijo a la escondida? Tanto el juego del *fort-da* como el juego de aparición y desaparición de su cuerpo en el espejo están envueltos en un ritmo, un vaivén

oscilante. ¿Cómo contó la madre u otros adultos en la coconstrucción con Ernst de diferentes ritmos en los encuentros intersubjetivos?

Freud señalaba que era el «primer juego autocreado». ¿Habría sido totalmente «autocreado» o tenía un margen de heterocreación?

¿Así Ernst repetiría a solas una variedad de un juego que coconstruyó con otro disponible libidinalmente?

No sabemos nada de ello, porque Freud estaba más interesado en teorizar el importante tema de la repetición y cómo el niño elabora su angustia ante la ausencia que en la validez simbolizante del «trabajo en presencia».

Pero aunque Freud no lo tuvo en cuenta, en la experiencia sí tenía incidencia *otra forma de presencia: la de él mismo como observador, su mirada y su plena atención psíquica.*

De alguna manera podríamos decir que el juego del fort-da como experiencia simboliza el entrelazamiento de cuatro figuras fundamentales de la vida psíquica: *el ritmo, la mirada, la palabra y el juego.*

Estos elementos danzan alternativamente y forman parte de esa melodía psíquica que sería la elaboración. En el juego hay un ritmo de repetición, un pasaje de lo concreto a lo representacional a través de la palabra y una actitud lúdica que engloba la experiencia en un signo placentero, dándole un espesor fundante...

Pero insistimos en que habría un *cuarto* elemento fundamental: *el papel de la mirada, del investimento del otro* (Freud), que participa (indirectamente en este caso) mediante la habilitación de su mirada y de su atención psíquica. *El hilo o cuerda de la bobina tenía también un hilo conductor en la mirada habilitante de su abuelo...*

Hilos, cuerdas que se entrelazan para tejer la vida psíquica...

Visitemos ahora otra experiencia lúdica infantil que también tiene relación con la pérdida, con el hilo o cuerda y el intento de elaboración. Me refiero al caso del «niño del cordel» de Winnicott (1975), que nos servirá para pensar un fin opuesto... un intento de elaboración simbólica fallido.⁸

EL NIÑO DEL CORDEL

El caso es de un niño de siete años de una familia con madre, padre, una hermana de diez años con dificultades y otra hermana de cuatro años. Como motivo de consulta aparecen una serie de disturbios de carácter.

En la entrevista con los padres Winnicott jerarquiza los aspectos depresivos de la madre que motivaron alguna internación psiquiátrica. A los cuatro años y nueve meses de su hijo la madre pasa dos meses internada en un hospital psiquiátrico por depresión. Aparecen una serie de síntomas en el niño: amenaza de muerte a la hermana, ruidos compulsivos con la garganta, compulsión a lamer cosas y personas, se recusaba a evacuar, etc.

Winnicott (1975) realiza su técnica del «juego del garabato» y el niño realiza dibujos como un lazo, un látigo, una fusta, una cuerda de yoyó, etc.

Así, con su captación tan particular del inconsciente, y dado que solo podría ver a la familia cada seis meses, le explica a la madre «que su hijo se encontraba ante el temor a una separación, y trataba de negarla utilizando el cordel del mismo modo que un adulto negaba su separación respecto de un amigo empleando el teléfono» (35).

La madre se mostró escéptica y Winnicott le sugirió que si ella encontraba algún sentido a lo que le estaba diciendo debatiese el asunto con el niño en alguna ocasión en que fuera conveniente.

La madre decidió transmitirle eso al hijo y lo encontró con mucho interés en hablar sobre el tema. Entabló algunas conversaciones sobre su sentimiento de separación y que la separación más importante fue cuando ella fue internada por su grave depresión. Después de las conversaciones desapareció el juego con cuerdas.

El juego del niño cobró valor de mensaje dirigido a un otro que pudiera hacer un trabajo de ligazón, traducción en presencia. Pasaje del acto corporal a un símbolo lúdico mediado por la atención psíquica y la palabra.

Tiempo después reapareció el interés del niño en jugar con cuerdas y, observando que coincidía con una próxima internación en el hospital, la madre le dice: «Por tus juegos con cuerdas veo que te preocupa que me vaya, pero esta vez solo estaré ausente unos pocos días y la operación no es grave» (36).

Para sorpresa de la madre, casi inmediatamente deja de usar las cuerdas. Winnicott resume que a lo largo del tiempo tuvo algunas consultas más con los padres con relación a las dificultades escolares y otros asuntos de la vida del niño.

Cuatro años después retorna la familia y le comenta acerca de una nueva fase de interés por las cuerdas...

El padre ofreció otro detalle de interés, vinculado con el tema. Durante su fase reciente el niño habría hecho algo con su cuerda, que al padre le parecía importante porque mostraba cuán íntimamente estaban vinculadas esas cosas con la mórbida ansiedad de la madre...

Un día regresó a su casa y descubrió al chico colgado de una cuerda cabeza abajo. Estaba inmóvil y fingía muy bien hallarse muerto. El padre se dio cuenta que debía hacerse el desentendido y rondó por el jardín durante media hora ocupado en varias tareas, luego de lo cual el niño se aburría e interrumpió el juego. Fue una gran prueba de la falta de ansiedad del padre (37).

Este pasaje es muy significativo. Siguiendo la línea de análisis que vengo desarrollando surge como pregunta inicial: ¿cuál fue el papel del padre en este acto-juego? ¿Cómo el padre observó la situación... o más bien no la observó? ¿Cómo «comprendió» que debía ser indiferente?... ¿Por qué suponía que era un intento de manejo del niño?

Creo que Winnicott quedó demasiado adherido a una única hipótesis sobre los síntomas del niño como efecto del impacto de la depresión y ausencia materna. Relata después:

Al día siguiente, el chico hizo otra vez lo mismo en un árbol que podía verse con facilidad desde la ventana de la cocina. La madre salió corriendo muy asustada y segura de que se había ahorcado (37).

Esto aparentemente confirmaría que en gran parte los síntomas del niño tenían un aspecto fuertemente intersubjetivo relacionado con la ansiedad de la madre y su depresión.

Pero intentemos hacer trabajar el caso de otra manera. Tomemos los cuatro elementos citados en el fort-da: *ritmo, palabra, juego y papel de la mirada del otro*.

Winnicott, reconociendo la evolución negativa del caso, decía que el cordel, al ser parte de una negación de la separación, pasaba a ser «una cosa en sí». De esta manera perdió su espesor simbólico y su riqueza elaborativa...

Pero si abrimos esta experiencia como si fuera la cuerda... muchos hilos-preguntas van a surgir:

¿De qué dependió que el objeto-cuerda no pudiera tener el espesor simbólico del hilo de la bobina de Ernst? ¿Falta de recursos psíquicos del niño? ¿El peso del ambiente depresivo? ¿Los sentimientos de culpa por sus ataques fantaseados ante la ausencia por internación de la madre? ¿La falta de «maleabilidad» (Milner, 1952): atención psíquica, palabra y juego del ambiente adulto que lo acompañaba?

Cuando la madre ensayó la hipótesis que Winnicott le sugirió un cierto efecto se produjo en su hijo, ya que pararon los juegos y ella misma le abrió un espacio a sus dudas o temores. Pero en cambio, en la situación del árbol del cual queda colgado el niño, el padre parece «cerrar» un espacio de atención y pregunta... No le prestó atención-mirada e hizo «como si nada hubiera acontecido»... ¿Una forma violenta de desmentir la experiencia y el intento de comunicación?...

Siendo el niño del cordel más grande, no bastaba ya con la repetición rítmica como forma de elaboración. *La palabra y la mirada del otro pasan a ser elementos fundamentales para que acontezca el trabajo representacional propio del «como si» y de la simbolización.*

Reitero: ¿habrá incidido la indiferencia paterna? ¿No habrá sido esto un punto fundamental de diferencia? En el fort-da el bebe se sentiría observado y atendido psíquicamente por Freud, lo que daba un marco diferente a la experiencia lúdica. En el cordel, el tercero-padre apareció como indiferente, sin mirada, sin atención, sin palabra...

¿El gesto del niño se pierde por falta de presencia significante?... Volvemos entonces al polo de la presencia en el proceso de simbolización. ¿Hablaríamos entonces de una falla en el polo de la presencia ante la ausencia de palabra, de juego y de atención psíquica del otro (aspecto

intersubjetivo, «entre») que habilitaran un espacio de simbolización en el plano intrapsíquico?

ESCENARIO PSICOANALÍTICO

Dejemos ahora este caso y pensemos cómo algunas de estas cosas operan en la escena analítica. Allí también el niño juega, el niño habla, el niño se expresa, pero ya sea que el analista interprete o quede en silencio, el niño sabe que el analista está observando, pensando, participando y manteniendo (en su asimetría abstinentemente) un espacio de enigma, base del trabajo de la transferencia.

Pero no hay enigma fecundo sin pulsión epistemofílica, sin deseo de saber que relance la pulsión hacia lo nuevo.

Y la pulsión se sostiene también en la identificación con el otro. El «trabajo en presencia» no implica estar en el papel de satisfacer las necesidades de «apoyo yoico». Es un trabajo que marcha a la par con el trabajo de la ausencia, pero, por suerte para el paciente (y para el analista), existe el guion, *la entreidad, el signo ajeno de otro orden que separando une y que uniendo separa.*

Freud con su nieto. El niño del cordel y su padre. El analista con su paciente. Dos sujetos que tienen un elemento tercero en ciernes: hilo y bobina, cuerda, palabra, juego y atención. Cada situación tiene su alquimia creativa, cada situación crea la melodía necesaria para que la danza recomience. Y danza no significa siempre armonía. Significa movimiento, detención, búsqueda, desencuentro, recomienzo...

Todos estos elementos, y muchos más, son parte de lo que surge en el escenario analítico, vez a vez, sesión a sesión. A lo largo de esa «representación» se irá conformando un tejido tenue, contradictorio, policromático, cambiante y maleable que justamente le concederá el nombre a la «obra»: «proceso de simbolización». ♦

RESUMEN

El autor presenta algunas ideas sobre el proceso de simbolización a partir de la valorización del trabajo del polo de la presencia en el eje presencia-ausencia. Se toman los cuatro elementos (ritmo, mirada, palabra y juego) como elementos fundantes de la subjetivación a partir del encuentro intersubjetivo con el otro en su función simbolizante.

Se plantean la importancia del ritmo y la hipótesis de una «ley materna» (Roussillon) como metáfora de algunas de las características del encuentro de quien cuida (subjetiviza) a un bebe, base de un trabajo psíquico que permite tolerar y elaborar la ausencia del objeto.

Se toman como referencia el caso del fort-da y el papel de la mirada-atención de Freud en la creación lúdica de Ernst, así como el caso del niño del cordel de Winnicott para pensar posibles dificultades en la presencia de un tercero no habilitante y sus efectos en los procesos de simbolización y en la sintomatología del niño.

Descriptor: SIMBOLIZACIÓN / FORT-DA / SUBJETIVACIÓN /

Candidatos a descriptor: LEY MATERNA /

ABSTRACT

The paper introduces some ideas on the process of symbolization based on the value of the pole of the presence in the axis presence-absence. Four elements are considered: rhythm, gaze, word and play, as founders of subjectivization, in the intersubjective encounter with the other in his symbolizing function.

The importance of rhythm is emphasized together with the hypothesis of a «maternal law» (Roussillon), as a metaphor of some of the characteristics of the encounter between the one who takes care of (subjectivizes) a baby, basis of psychic work, which allows for the tolerance and elaboration of the absence of the object.

The case of the fort-da and the role of the gaze-attention in Freud in the ludic creation of Ernst are taken as references, as well as the case of the child of the string from Winnicott, in order to consider possible difficulties

in the presence of a non-enabling other, and their effects in the processes of symbolization, and symptomatology of the child.

Keywords: SIMBOLIZATION / FORT-DA / SUBJECTIVATION /

Candidate keywords: MATERNAL LAW /

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abraham, N. & Torok, M. (1987). *L'écorce et le noyau*. París: Flammarion.
- Altmann, M. & col. (1998). *Juegos de amor y de magia entre la madre y su bebe. La canción de cuna*. Montevideo: Unicef.
- Bernardi, R.; Díaz Rosselló, J. L. & Schkolnik, F. (1986). Ritmos y sincronías en la relación madre-hijo. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 61.
- Borges, J. L. (2001). *Arte poética*. Barcelona: Crítica.
- Casas de Pereda, M. (1999). *En el camino de la simbolización. Producción de sujeto psíquico*. Buenos Aires: Paidós.
- Chnaiderman, M. (2001). Carnes e almas: devorando metáforas. En De Sousa, A.; Tessler, E. & Slavutzky, A. (2001). *A invenção da vida. Arte e psicanálise*. San Pablo: Artes e Ofícios.
- Ciccione, A. (2001). L'écllosion de la vie psychique. En *Naissance et développement de la vie psychique*. París: Eres.
- (2007). *Rythmicité et discontinuité chez le bébé*. En Ciccione, A. y Mellier, D. (2007) París: Dunod.
- Ciccione, A. & Mellier, D. (2007). *Le bébé et le temps*. París: Dunod.
- Cortázar, J. (1990). *Rayuela*. Barcelona: Catedra.
- De Andrade, E. (2011). *Prosa*. Lisboa: Modo de Ler.
- Di Cegli, G. (1987). Symbolism and a symbolon: disturbances in symbol formation in two borderline cases. *Journal of IPA*. Londres.
- Díaz Rosselló, J. L.; Guerra, V.; Rodríguez, C.; Strauch, M. & Bernardi, R. (1991). *La madre y su bebe: primeras interacciones*. Montevideo: Roca Viva.
- Fedida, P. (1978). *L'absence*. París: Gallimard.
- Freud, S. (1900). *La interpretación de los sueños*. O. C. t. V. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1915). *Lo inconsciente*. O. C. t. xiv. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1919). *Más allá del principio del placer*. O. C. t. xviii. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gaddini, R. (1980). La renegación de la separación. En *Winnicott*. Buenos Aires: Trieb.
- Garbarino, H. (1986). *Estudios sobre narcisismo*. Montevideo: EPPAL.
- García, J. (1998). Discusión de la conferencia de J. Laplanche. La teoría de la seducción generalizada y la metapsicología. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 87.
- Golse, B. (2001). *Du corps à la pensée*. París: PUF.
- (2006). *L'être bébé*. París: PUF.
- Grammont, M. (1967). *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. París: Delagrave.
- Gratier, M. (2001). Harmonies entre mère et bébé. *Revue Enfances et Psy*, 2001/1. n.º 13.
- Green, A. (1994). *De locuras privadas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1998). *La pulsión de muerte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Guerra, V. (2001). *Inquietud, hiperactividad y falso self matriz* (Inédito). Presentado en la Sesión Científica de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay.
- (2007). Le rythme: entre perte et retrouvailles. *Revue Spirale* 4, n.º 44. París: Eres.

- (2011). Reflexões sobre o destino de um luto: «Retrato de un “homen invisible” a escrita e o falso self motriz». *Revista de Psicanálise*, vol. XVIII, 2. Porto Alegre.
- (2012a). *El complejo de lo arcaico y la estética de la subjetivación*. Inédito.
- (2012b). La función del padre en el caso del niño del cordel, o el riesgo de quedar «atado» a una visión maternalista. XVII Coloquio Winnicott Internacional *E o Pai*. Sociedade Winnicottiana de San Pablo.
- Haag, G. (2004). Temporalités rythmiques et circulaires dans la formation des représentations corporelles et spatiales au sein de la sexualité orale. Colloque *Enjeux pour une psychanalyse contemporaine*. París: A. Green (ed.).
- Hustvedt, S. (2001). *En lontananza*. Barcelona: Circe.
- Maldiney, H. (1974). *Régard, espace, parole*. Lyon: L'Âge d'homme.
- Marcelli, D. (2000). *La surprise: chatouille de l'âme*. París: A. Michel.
- Milner, M. (1952). El papel de la ilusión en la formación de símbolos. En M. Klein (1965) *Nuevas direcciones en psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Pontalis, J.-B. (1980). Encontrar, acoger lo ausente. Prólogo a Winnicott, D. (1975). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa, 1975.
- Roussillon, R. (1991). *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*. París: PUF.
- (2003). La separation et la présence. En Barbé, A. & Porte, J. M. *La séparation*. París: In Press.
- Stern, D. (1977). *La relación madre-hijo*. Madrid: Morata.
- (1990). *El mundo interpersonal del infante*. Barcelona: Paidós.
- (2011). *Le forme vitale: l'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*. Roma: Ed. Raffaello Cortina.
- Szwec, G. (1993). Les procédés autocalmants par la recherche répétitive de l'excitation. Les galériens volontaires. *Revue Française de Psychosomatique*, n.º 4. PUF.
- Trevarthen, C. (1978). Citado por Álvarez, A. (1991). *Compañía viva*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Tustin, F. (1990). *Barreras autistas en pacientes neuróticos*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Winnicott, D. (1975). *Juego y realidad*. Barcelona: Gedisa.