



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Universidad de la República
Facultad de Psicología

Trabajo final de grado
Monografía

La importancia del arte en la formación del Psicoanalista

Autora: Claudia Yoana Silva Mateo CI: 4.572.531-8

Docente tutor: Mag. Andrés Granese

Docente Revisora: Mag. Paola Behetti

Montevideo - Octubre 2025

Índice

Resúmen.....	3
Introducción.....	4
Contexto histórico del surgimiento del psicoanálisis.....	6
Freud y el arte.....	10
Freud y la Gradiva.....	15
Post-freudianos y el arte.....	20
Contexto actual.....	25
Consideraciones finales.....	32
Referencias Bibliográficas.....	34

Resumen

Esta monografía explora la relación fundamental entre psicoanálisis y arte, argumentando la relevancia de lo artístico en la formación del psicoanalista. Partiendo del contexto histórico y cultural de la Viena finisecular, donde surgieron simultáneamente el psicoanálisis y movimientos como la Secesión Vienesa y el Simbolismo, se examina cómo el arte influyó en la teoría y práctica freudianas, especialmente a través de análisis literarios como el de *Gradiva* de Jensen. Se profundiza en la continuidad de este vínculo en autores post-freudianos como Melanie Klein y Donald Winnicott, quienes integraron el arte y la creatividad en sus enfoques clínicos. Finalmente, se presentan ejemplos contemporáneos, desde congresos y publicaciones hasta intervenciones museísticas, que confirman la vigencia de este diálogo interdisciplinario. Se concluye que la sensibilidad artística no es un complemento opcional, sino un pilar en la formación analítica que enriquece la clínica.

Palabras clave: psicoanálisis, arte, formación del psicoanalista.

Introducción

La presente monografía se desarrolla en el marco del Trabajo Final de Grado correspondiente a la Licenciatura en Psicología de la Universidad de la República. Se enmarca en la relación existente entre psicoanálisis y arte siendo interés de quien escribe exponer la importancia que este último tiene en la formación psicoanalítica.

La elección de esta temática se debe al interés personal de llevar a la práctica una clínica psicoanalítica en vinculación con el arte, pensándolo como una estrategia de mediación en el trabajo terapéutico. Este trabajo no aborda la posible mediación, pero sí intenta sentar bases en la importancia de la relación psicoanálisis y arte para el trabajo clínico, por lo tanto la importancia del arte en la formación psicoanalítica.

A lo largo de la formación en Facultad y otras instituciones afines, mi recorrido fue tomando caminos que relacionaban estas dos disciplinas. Desde una perspectiva personal, entiendo necesaria esa relación para el trabajo en la clínica.

Mi historia, desde tiempos muy tempranos se vincula a la creatividad, dicha relación ha estado presente a lo largo de la vida en distintas actividades y disciplinas. Desde la infancia, el relacionamiento con hilados a través del tejido sirvió de aprendizaje y entretenimiento. Crear, dar forma a algo, pasó a ser mi modo de estar en el mundo, esos tejidos se transforman en una puerta de entrada a lo que sería un camino al diseño de indumentaria, camino que recorrí y dejé atrás para continuar con nuevos proyectos.

El contacto con la creatividad me interroga ahora desde esta disciplina, es por ello mi interés de mostrar que el vínculo, psicoanálisis y arte es tan necesario como el mío con la creatividad.

No sólo Freud se inspiró en el arte para desarrollar sus teorías psicoanalíticas. Son muchos los psicoanalistas que toman esta relación como base para el desarrollo de sus textos y prácticas clínicas. Es oportuno señalar que este trabajo no contempla una definición de arte, ni de creación artística; definiciones que son aportadas por el campo del arte. En cambio, sí se consideran autores posteriores a Freud, el vínculo que establecieron y cómo desde el psicoanálisis incluyeron en su práctica lo artístico.

Cada capítulo busca dar cuenta de esa relación en un recorrido a lo largo de la historia, desde el inicio del psicoanálisis hasta nuestros tiempos, tiempos donde se siguen generando encuentros e intercambios vinculados al psicoanálisis y arte, relación que entiendo primordial y necesaria en la formación de un psicoanalista.

Se comienza abordando el contexto histórico en la Viena de finales del siglo XIX, epicentro de transformaciones culturales, artísticas, sociales y cuna del psicoanálisis. Freud,

siguiendo estos movimientos, buscó explorar el inconsciente como respuesta a las tensiones culturales y sociales de su tiempo. Influenciado desde distintos movimientos artísticos, como el Romanticismo y el Simbolismo, entendiendo el arte como un reflejo de las tensiones, fantasías y deseos reprimidos del sujeto.

El trabajo continúa con un texto paradigmático de la teoría freudiana, la novela *Gradiva* de Wilhelm Jensen, narración que sirvió a Freud como ejemplo descriptivo del proceso psicoanalítico. Siguiendo con una breve revisión de psicoanalistas post-freudianos y su relación con el arte en la teoría y en la clínica.

Se finaliza con un contexto actual, mostrando que la relación entre psicoanálisis y arte sigue vigente aunque sin ser parte del tronco formal de las instituciones, ocupando espacios en intercambios y seminarios puntuales de la temática.

En palabras de Laurie Laufer “El arte susurra al oído del psicoanálisis, su vínculo es una erótica, una forma erótica de saber” (Laufer, 2022, p. 15).

Contexto histórico del surgimiento del psicoanálisis

A cada tiempo su arte, al arte su libertad¹
Lőwy Hevesi

Viena a finales del siglo XIX fue el escenario de una efervescencia cultural y artística, donde convergieron arquitectura, música, literatura, filosofía, ciencia y artes visuales en un clima de innovación, ruptura y crisis. Esta ciudad, capital del Imperio Austrohúngaro, fue también el lugar donde surgió el Psicoanálisis, creado por Sigmund Freud, quien no sólo fue un hijo intelectual de su tiempo, sino también un precursor en la transformación del pensamiento moderno.

Más allá que Viena conservaba una imagen de esplendor imperial, comenzaban a manifestarse síntomas de agotamiento en el sistema político y social. El historiador Carl Schorske en su libro *La Viena de fin de siglo: política y cultura*, describe cómo la burguesía liberal, que había alcanzado el poder en la segunda mitad del siglo XIX, entra en una crisis profunda antes que en otros países europeos. Esta “era de la supremacía política de la clase media liberal” (Schorske, 2011, p. 24), iniciada alrededor de 1860, se extinguió hacia 1900, dando paso a una sociedad marcada por el auge del antisemitismo, los movimientos de masas y las políticas identitarias, que trastocaron el equilibrio de la monarquía constitucional. La rápida desintegración del proyecto liberal impulsó a la élite intelectual vienesa a volcarse hacia el arte y la cultura como espacios de búsqueda de sentido.

“Muchos ya lo saben, y una inefable [unnennbares] sensación ha convertido a unos cuantos en poetas” (Hugo von Hofmannsthal's, *Turmdichtungen* citado por Schorske, 2011, p. 34).

En este contexto de cambio y crisis, florecieron formas artísticas que cuestionan las normas heredadas y fueron dando paso a una sensibilidad moderna, a una nueva concepción del hombre; concepción que será también la base del desarrollo en la teoría psicoanalítica. Los artistas, al igual que Freud inician con el rompimiento de lo tradicional regido por lo estético, lo moral, para dar lugar a una expresión del mundo interno. La Viena de Freud, padre del psicoanálisis, es al mismo tiempo la Viena cuna de todo un movimiento artístico al que nadie queda indiferente. ¿Es entonces la teoría psicoanalítica una forma más de arte? su narrativa, la de Freud y sus pacientes son también la expresión de ese romper con la represión de la moral canónica, de un pasado rígido moldeado por los conservadores. Arte y psicoanálisis trabajan desde una misma sensibilidad, reconocen la necesidad de una expresión sin censuras.

¹ “Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit”: lema de la Secesión vienesa inscrito en la fachada principal sobre el acceso al Pabellón de Exposiciones de la Secesión.

Schorske (2011) describe cómo los escritores Arthur Schnitzler y Hugo von Hofmannsthal desempeñaron papeles significativos en la crisis cultural, evidenciando distintas respuestas y concepciones frente a la transformación del *hombre racional* en *hombre psicológico*. Así mismo dirá que Schnitzler aborda la cultura desde una perspectiva que refleja la decadencia de la tradición estético-moral y el fracaso de la integración entre burguesía y aristocracia. Sus obras revelan la desintegración del ideal estético, exponiendo la complejidad de la vida interior y la insatisfacción existencial. En cambio Hofmannsthal proveniente de familia aristocrática vinculada a la tradición clásica, buscará revitalizar la tradición política y moral mediante el arte transformando la poesía lírica en teatro. Ambos reflejan la tensión entre las viejas estructuras tradicionales y la nueva subjetividad emergente (p. 31).

Uno de los movimientos más representativos de este cambio cultural que surge como una ruptura consciente con el academicismo es la Wiener Secession o Secesión de Viena, fundada en 1897 por artistas como Gustav Klimt, Koloman Moser y Josef Hoffmann. Esta Secesión, considerada el equivalente austríaco del *Art Nouveau*², no sólo representó un gesto estético, sino una toma de posición frente al arte tradicional, reclamando autonomía para la expresión de lo subjetivo, lo onírico, lo sexual y lo ornamental.

Klimt, formado en la tradición académica y reconocido como un joven maestro de la vieja escuela, asumió tempranamente el liderazgo de la rebelión de *die Jungen*³ en las artes plásticas. En 1897 impulsó a este grupo de artistas a abandonar la asociación de arte tradicional para fundar la Secesión Vienesa, marcando así una ruptura decisiva con los cánones estéticos tradicionales (Schorske, 2011, p. 212).

La Secesión se definía no como un mero salon *des refusés*, sino como una nueva *secessio plebis* romana, en la cual la plebe, en su desafiante rechazo al mal gobierno de los patricios, se aleja de la República. La Secesión expresaba su función regenerativa en el título de la revista, *Ver Sacrum* (Primavera Sagrada), inspirado en un ritual romano de consagración de jóvenes en tiempos de peligro. Mientras que en Roma los mayores entregaban a sus hijos en una misión divina para salvar a la sociedad, en Viena los jóvenes se entregaban a sí mismos para salvar a la cultura de la acción de sus predecesores (Schorske, 2011, p. 213).

² “Art Nouveau”: corriente de renovación artística desarrollada a finales del siglo XIX y principios del XX, durante el período denominado fin de siècle y belle époque.

³ “die Jungen”: sustantivo plural alemán que significa “los jóvenes”.

Obras de Klimt, como *El beso*⁴ así como las polémicas pinturas universitarias *Filosofía*, *Medicina y Jurisprudencia*⁵, que desataron intensos debates por su audaz representación del cuerpo y la condición humana, rechazadas por obscenas, abrieron el camino a una visualidad erótica, misteriosa y profundamente introspectiva.

Esta estética del inconsciente visual se alinea con el impulso freudiano de explorar lo reprimido, lo infantil, lo onírico, lo no dicho. Ambos movimientos, Secesión y Psicoanálisis, son hijos de una Viena que buscaba en la interioridad una respuesta a la decadencia exterior, en el lienzo como en el diván, lo oculto se volvería revelación.

El psicoanálisis no surgió aislado, fue contemporáneo de transformaciones profundas en la epistemología y la concepción del sujeto. Desde distintos movimientos artísticos y culturales se compartía una sospecha común, que el mundo no era lo que parecía, que el lenguaje no decía todo, que el sujeto no dominaba su consciencia. Freud se posicionó en este cruce, formulando una teoría que afirmaba que el Yo no era dueño en su propia casa, y que el lenguaje, lejos de transparentar, velaba (Freud, 1986f, p. 135). El arte se tornaba medio de expresión privilegiado de un malestar civilizatorio que el psicoanálisis vendría a tematizar. Freud publicó *La interpretación de los sueños* en 1900, y ya desde su *Estudios sobre la histeria* había comenzado a indagar en el valor terapéutico de las imágenes mentales (Malpartida, 2003).

El arte, la literatura, la música y la filosofía vienesas no sólo acompañaron ese movimiento, sino que lo anticiparon, lo inspiraron y lo tensionaron. Lejos de oponerse, el psicoanálisis y las artes compartieron un territorio común, el lenguaje como síntoma de un sujeto que se construye, se divide y se narra.

Al igual que los artistas de su época, Freud se enfrentó a una crisis de representación, ¿cómo decir lo indecible? El psicoanálisis, en este sentido, puede ser comprendido como un producto cultural, nacido en un tiempo donde la verdad no era una revelación divina ni un dato empírico, sino una construcción simbólica.

Una línea temporal y una serie de acontecimientos culturales anuncian la llegada del psicoanálisis y el desencubrimiento de una serie de aspectos negados por la cultura dominante, entre ellos: la insurgencia de lo erótico, de lo tanático en todas sus formas y expresiones, es

⁴ El beso es un óleo con laminillas de oro y estaño sobre lienzo que sigue los cánones del Simbolismo realizado entre 1907 y 1908 por Gustav Klimt.

⁵ Pinturas del techo del Aula Magna de la Universidad de Viena hechas por Klimt, fueron una serie de pinturas alegóricas para el techo de la Universidad de Viena entre los años 1900–1907.

Freud y el arte

*Mejor pues que renuncie quien no pueda unir a su horizonte la subjetividad de su época*⁷
Jacques Lacan

Desde una perspectiva histórica, Daniel Malpartida (2003) sitúa los orígenes de esta relación en el Romanticismo, movimiento cultural que, entre fines del siglo XVIII y el XIX, colocó al sujeto, sus emociones, fantasías y abismos interiores en el centro de la producción artística. El Romanticismo configuró un modo de estar en el mundo, donde la melancolía, la angustia y el idealismo convivían en tensión *Sturm und Drang*⁸. Johann Wolfgang von Goethe, figura fundamental del movimiento romántico alemán, ocupó un lugar de relevancia en el horizonte cultural de Freud. Cuando fue distinguido con el Premio Goethe de Literatura y debido a su delicado estado de salud, su hija Anna Freud fue quien lo representó y leyó su discurso. En dicho texto, se pone de manifiesto la estrecha relación entre la sensibilidad artística y la elaboración psicoanalítica.

Yo creo que Goethe no habría rechazado el psicoanálisis con ánimo hostil, como muchos de nuestros coetáneos lo hacen. En algunos sentidos él mismo llegó a aproximárseles, pudo reconocer por su propia intuición buena parte de lo que desde entonces hemos visto confirmado, y numerosas concepciones que nos han atraído la crítica y el escarnio son sustentadas por él como naturales y evidentes (Freud, 1930).

El Romanticismo puede considerarse la antesala del Simbolismo, y este último, del Psicoanálisis. El Simbolismo proporcionó a Freud un marco expresivo y conceptual desde el cual pudo inscribir su obra dentro de una Viena de concepciones médico-psiquiátricas dominantes, centradas en la descripción objetiva y en lo manifiesto. Los simbolistas, incluso antes de la formulación freudiana del inconsciente, abordaron y transfiguraron los mitos griegos como el mito de Edipo. Este proceso, contribuyó a forjar el imaginario que haría posible el advenimiento del psicoanálisis.

Arthur Schnitzler artista de la secesión compartió con Freud una profunda preocupación por los mundos internos del sujeto y por los fenómenos de fragmentación del Yo característicos de la modernidad. En algunas de sus obras como: *La señorita Else* (1924) y *El teniente Gustl*

⁷ Lacan, J. (2009). *Escritos I* (3rd ed.). Siglo XXI. p. 308.

⁸ Sturm und Drang (Tormenta y pasión): movimiento precursor del romanticismo alemán que ocurrió entre finales de la década de 1760 y principios de la década de 1780. Se caracterizó por la exaltación de los sentimientos intensos y la subjetividad individual por encima de la razón, como fuerza creativa y como protesta.

(1900), Schnitzler desarrolla de manera notable el monólogo interior representando la vida psíquica de sus personajes, haciendo visible la tensión entre los impulsos inconscientes, las fantasías eróticas y los sentimientos de culpa. Estas narraciones, construidas desde la perspectiva de la conciencia subjetiva, despliegan una estructura discursiva similar a los procedimientos analíticos propuestos por Freud para el estudio del inconsciente, tales como la asociación libre y la interpretación de las formaciones del deseo.

Freud reconoció en Schnitzler a una suerte de doble literario, dotado de una intuición estética que, sin recurrir al método psicoanalítico, lograba anticipar muchos de sus descubrimientos teóricos. Esta afinidad no sólo da cuenta de una coincidencia temática, sino de una correspondencia estructural entre el pensamiento psicoanalítico y la creación literaria de la época. La obra de Schnitzler, por tanto, puede considerarse un ejemplo de la intersección entre arte y psicoanálisis, al evidenciar cómo la literatura vienesa de comienzos del siglo XX funcionó como un laboratorio simbólico donde se elaboraban, desde la ficción, los mismos interrogantes que el psicoanálisis abordaba desde la clínica y la teoría.

La historiadora del psicoanálisis, Élisabeth Roudinesco, destaca en el libro *Freud, en su tiempo y en el nuestro* el valor significativo que Freud otorgaba a su extensa colección de objetos y obras de arte. La cual trasladó consigo durante su exilio en Londres en 1938 y es conservada actualmente en el Museo Freud de dicha ciudad. Estos objetos acompañaban a Freud en sus análisis y en sus teorizaciones dando la impresión de integrarse en su psiquismo. Su notable fascinación por las antigüedades había transformado su residencia de la Berggasse Viena en un auténtico museo privado, poblado por figuras griegas, egipcias, chinas y precolombinas. Asimismo, Freud poseía una colección diversa que incluía piedras, gemas y pequeñas esculturas que distribuía cuidadosamente sobre su escritorio. Entre estas obras se destacaban pinturas emblemáticas como la representación de *Isis y Osiris*, un molde de la figura de *Gradiva* y una reproducción del *Edipo y la Esfinge* de Ingres. Todo ello inmerso en un entorno abundante en imágenes, jeroglíficos, símbolos y estatuillas rituales (Roudinesco, 2015, pp. 274-276).

El siguiente fragmento surge de una entrevista a Freud por Giovanni Papini, realizada en Viena en mayo de 1934 (Ansermet et al., 1990).

Todo el mundo cree que yo me atengo, antes que nada, al carácter científico de mi trabajo y que mi meta principal es el tratamiento de las enfermedades mentales. Es un tremendo error que ha prevalecido durante años. [...] Yo soy un científico por necesidad, y no por vocación. Soy, en realidad, por naturaleza, un artista. [...] Mis libros, de hecho, se parecen más a obras de imaginación que a tratados de patología [...]. En el psicoanálisis usted encontrará reunidas,

aunque transformadas en jerga científica, las tres grandes escuelas literarias del s. XIX: Heine, Zola y Mallarmé... bajo el patrocinio de mi viejo maestro Goethe.

Freud no tenía formación en arte, ni lo practicaba, sí usaba la capacidad expresiva del arte puesta al servicio del método psicoanalítico. Como menciona (Natalevich & Sogliano, 2023, p. 165), son numerosos los escritos de Freud que estuvieron vinculados al estudio de obras y sus creadores, como es el caso de su conocido análisis sobre Leonardo da Vinci, *Dostoievski y el parricidio* o su ensayo sobre el cuento de Hoffmann *El hombre de la arena*. Sin embargo, su vínculo no se limitó al análisis, sino que también influyó en el desarrollo de su pensamiento.

En varios de sus casos clínicos, como el Hombre de los Lobos y el pequeño Hans, Freud trabajó con dibujos realizados por los pacientes, a los que les atribuía significación diagnóstica, emocional y simbólica. Si bien finalmente optó por el método de la asociación libre y no desarrolló formalmente una técnica de trabajo con imágenes, Freud reconoció repetidamente la centralidad de lo visual en la experiencia psíquica, señalando la dificultad de traducir imágenes oníricas en palabras (Malpartida, 2003).

En *Psicopatología de la vida cotidiana*, Freud presenta un caso clínico en el cual una pequeña bolita hecha de miga de pan puede considerarse como un objeto mediador esencial durante la terapia psicoanalítica. El paciente es un joven de casi trece años que padecía una histeria severa. Freud sospechaba que el chico estaba atravesado por conflictos sexuales propios de su edad (Freud, 1986c, pp. 194,195). Durante una sesión, Freud observa que el adolescente juega compulsivamente con algo que resulta ser una bolita de miga de pan. En la siguiente sesión, esta bolita adquiere un papel activo, y de forma aparentemente casual, el paciente modela figuras humanas que presentan un claro apéndice fálico. Freud aprovecha la presencia mediadora de este objeto para introducir una narración simbólica, la historia del *rey Tarquino el Soberbio*⁹. Ante esta intervención simbólica del analista, el joven responde inmediatamente arrancando la cabeza a su figura de pan, evidenciando que su mensaje inconsciente había sido reconocido por Freud. A partir de ese momento, gracias a la mediación de la bolita de pan y su interpretación, Freud logra establecer una comunicación directa sobre los conflictos reprimidos del joven, posibilitando así una resolución efectiva de la neurosis.

⁹ Historia relatada por Freud a un paciente acerca de un rey romano que dio una respuesta pantomímica en el jardín al mensajero de su hijo. Freud, S. (1986c). Obras Completas. Volumen 6: Psicopatología de la vida cotidiana (1901). Amorrortu editores S.A. p.196.

En *La interpretación de los sueños* (Freud, 1986a), su método parte de los textos oníricos de sus pacientes que analizará como si fueran textos literarios. Así, el inconsciente deja de ser un lugar oscuro y cerrado, transformándose en una narrativa fragmentaria que debe ser leída. Teniendo en cuenta que Freud viene elaborando su teoría, su diseño de un aparato psíquico, su modelo psicopatológico, desde finales del siglo XIX, ya hacia el 1906-1907, tenía una idea guía. La represión de un contenido que censurado y llevado al inconsciente, producía efectos en la psique, volviendo en forma de síntomas predominantemente histéricos.

En 1907, Freud realiza uno de sus análisis más exhaustivos que dedicara a la literatura. En este trabajo, se aboca al estudio de los sueños diurnos o fantasías del protagonista en la novela *Gradiva: una fantasía pompeyana* del poeta Wilhelm Jensen.

En la medida en que se considera un texto paradigmático del dispositivo psicoanalítico, la novela de Jensen actúa como un espejo del trabajo analítico. Freud utiliza la narrativa del poeta para mostrar cómo el proceso psicoanalítico puede ayudar a un individuo a resolver un conflicto interno, pasando del delirio y la fantasía a un retorno en la realidad. Utilizando métodos diferentes, tanto el artista literario como el psicoanalista trabajan sobre el mismo objeto, el inconsciente.

Aunque Freud escribió su análisis en 1907, la novela continuó siendo un referente importante para el psicoanálisis, reforzando la tesis central de este trabajo sobre la importancia del arte en la formación del psicoanalista.



El caminante sobre el mar de nubes (1818)

Caspar Friedrich

Romanticismo alemán



Mujer sentada con las rodillas dobladas (1917)

Egon Schiele

Secesión de Viena

Freud y la Gradiva

En un círculo de hombres para quienes es un hecho que el empeño del autor de esta obra ha resuelto los enigmas más esenciales del sueño, despertó cierto día la curiosidad de abordar aquellos sueños que jamás fueron soñados, sino creados por poetas... La ciencia y la mayoría de las personas cultas sonríen cuando se les propone la tarea de una interpretación de los sueños; sólo el pueblo apegado a la superstición, que en esto no hace sino prolongar las convicciones de la Antigüedad, persevera en concebir interpretables los sueños; y el autor de *La interpretación de los sueños* ha osado tomar partido por los antiguos y por los supersticiosos contra el veto de la ciencia estricta (Freud, 1986d, p. 7).

La novela corta *Gradiva: una fantasía pompeyana* del escritor alemán Wilhelm Jensen publicada en 1903, aunque poco conocida en el ámbito literario convencional, alcanzó gran notoriedad gracias al análisis psicoanalítico que Sigmund Freud le dedica en su ensayo *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras* (1907). Este análisis de Freud despierta gran interés en psicoanalistas pero también es una gran influencia dentro del surrealismo. La obra narra la historia de Norbert Hanold, un joven arqueólogo que tras el encuentro con un bajorrelieve en un museo romano, queda cautivado. Este bajorrelieve representa a una mujer quien tiene una peculiar manera de caminar, Hanold la nombra Gradiva (la que avanza). “La manera de caminar ahí figurada, inhabitual y de un particular encanto, probablemente atrajo la atención del artista y tantos siglos después aún cautivaba la mirada de nuestro contemplador arqueológico” (Freud, 1986d, p. 10).

Su fantasía lo lleva a situar a Gradiva en la antigua Pompeya, siendo ésta la hija de un noble, muerta tras la erupción del Vesubio en el año 79, fascinado por esta figura se sumerge en un delirio onírico que lo lleva a viajar a Italia, convencido de que puede encontrarla entre las cenizas.

Poco después tuvo un sueño que le deparó terrible angustia: lo trasladó a la antigua Pompeya el día de la erupción del Vesubio...Él se acercó corriendo y la halló tendida sobre la espaciosa grada, durmiendo con expresión serena; al fin, su figura desapareció cubierta por la lluvia de ceniza. (Freud, 1986d, p. 11, 12).

Ya en Pompeya, sobre la hora meridiana, considerada por los antiguos el momento de los espíritus, de los fantasmas; el joven arqueólogo cree encontrarse con el fantasma de Gradiva pero esta es en realidad una muchacha de carne y hueso, quien resulta ser una amiga de la infancia, Zoe Bertgang.

En su primer encuentro, Norbert envuelto en su delirio intenta comunicarse con Gradiva hablándole en latín, Zoe-Gradiva le responde que debe hacerlo en alemán. Ella logra captar el delirio de Hanold a quien reconoce como su amigo de la infancia y decide seguir sus pensamientos delirantes sin contradecirlo, expresándose con palabras donde se juega la ambigüedad del pasado y presente. Tras una serie de encuentros Zoe acompaña el delirio de Norbert, logrando así que vaya relatando su fantasía.

El doble sentido de su diálogo nos sugiere que además de su conexión con el delirio, existe también algo real. Él le revela que le ha nombrado Gradiva y le relata que es ella la figura del bajorrelieve a lo que la joven responde que su nombre es Zoe (que significa vida), esto a Norbert le suena como una burla, ella responde “Hay que aceptar lo irremediable y ya hace largo tiempo que me he acostumbrado a estar muerta” (Freud, 1986d, p. 19).

Zoe se sitúa en el plano de la fantasía para poder investigarlo y así liberar a Hanold. El momento de la cura llega en un encuentro donde él toca a Zoe-Gradiva. Una mosca se posa sobre la mano de Zoe, Norbert intenta matarla y le da un golpe a lo que ella responde nombrandolo “¡Estás manifiestamente loco, Norbert Hanold!” (Freud, 1986d, p. 23). El ser nombrado por Zoe-Gradiva, que ella conozca su nombre y apellido, genera una gran confusión a la cual se suma la llegada de una pareja que reconoce a Zoe, es entonces que el delirio de Hanold comienza a resquebrajarse y así retornar a la sanación.

La novela, escrita con un estilo entre lo romántico y lo fantástico, explora temas como el amor, la obsesión, la frontera entre realidad-fantasía, y el poder de lo inconsciente. Jensen construye una trama donde el pasado y el presente se entrelazan, no sólo a través de la arqueología metaforizando la excavación de la psique, sino también mediante el simbolismo del sueño y la represión.

Freud reconoce en la Gradiva de Jensen, una ilustración literaria de sus teorías psicoanalíticas, la ciudad de Pompeya y su condición de ciudad sepultada, central en la novela, toma también centralidad en un análisis posterior de Freud “no hay mejor símbolo de la represión (que al mismo tiempo convierte en inaccesible y preservado, algo que está en la mente) que la desaparición de Pompeya bajo la tierra, donde la ciudad reaparece gracias al trabajo de la pala” (Asociación Psicoanalítica del Uruguay [APU], 2007, p. 110).

El análisis que Freud realiza de esta obra se corresponde a los conceptos desarrollados hasta entonces en su teoría en 1907 con lo singular de ese momento, aún en esos tiempos Freud buscaba la aceptación de la comunidad científica y la concepción de la cura para el psicoanálisis era principalmente eliminar el síntoma revelando sus causas

inconscientes, a través del análisis de sueños y asociación libre para acceder a lo sepultado, lo reprimido.

... los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia (Freud, 1986d, p. 8).

Para Freud, el delirio de Norbert como formación sustitutiva proyecta en la figura de Gradiva un deseo inconsciente vinculado a su amor infantil reprimido, Zoe su amiga de la infancia. El delirio actúa como un síntoma neurótico que encubre una verdad psíquica, Harold había reprimido todo interés por el sexo femenino y volcando en su totalidad a la Arqueología.

A lo largo de la novela, Jensen relata una serie de sueños que luego Freud analiza como si hubieran sido soñados realmente. El primero de ellos, donde Gradiva muere en Pompeya y Norbert intenta advertirla sin éxito, según Freud, se muestra el conflicto entre el deseo de poseerla y el miedo a la sexualidad, así mismo la erupción del Vesubio actúa como metáfora de lo reprimido.

En el análisis de Freud, Zoe al reconocer el delirio de Norbert y *jugar* con él hasta devolverlo a la realidad, encarna la figura del analista que guía al paciente hacia la verdad a través del diálogo. Freud subraya cómo el amor (hoy podríamos decir la transferencia), el reencuentro con Zoe opera como fuerza terapéutica que poco a poco va disolviendo la represión. "... Jensen le hace decir a la protagonista Zoe, que parece extraño que al igual que en la arqueología, algo deba morir primero para estar vivo." (APU, 2007, p. 110). La Pompeya de Norbert es su propia psique.

Freud expresa admiración por el texto y lo que el escritor, sin formación analítica, ha logrado representar, una escena clínica casi ejemplar. Este hallazgo no es considerado por el padre del psicoanálisis como casual, en el texto "El creador literario y el fantaseo" de diciembre de 1907, retoma el tema de la fantasía en el artista y en particular, del poeta "A nosotros, los legos, siempre nos intrigó poderosamente averiguar de dónde esa maravillosa personalidad, el poeta, toma sus materiales..." (Freud, 1986d, p. 127).

Lo notable de *Gradiva: una fantasía pompeyana* es que no sólo representa un síntoma psíquico sino también un proceso de cura. Jensen, sin proponérselo, construye un dispositivo ficcional que opera como el análisis mismo, y Freud lo reconoce con el respeto de quien sabe que el inconsciente no se limita a lo científico. Este gesto de Freud (leer una obra literaria como

una pieza clínica) no es un intento de reducir la literatura al psicoanálisis, sino un reconocimiento. El poeta toca, dice y construye lo que el discurso analítico aún está por formalizar. El poeta no cura, pero en su texto hay una verdad del deseo que conmueve y en esa conmoción el analista también se forma, no sólo como técnico, sino como lector de lo humano.

La *Gradiva* es un texto puente entre literatura y psicoanálisis, donde Jensen (quizá sin saberlo) anticipó conceptos freudianos. Freud, a su vez, la elevó a caso paradigmático de cómo el arte prefigura la ciencia del inconsciente. La novela invita a leerla en clave simbólica, como un viaje no sólo a Pompeya, sino a las profundidades de la psique humana.

Como se menciona anteriormente, este análisis corresponde a un Freud del 1907. Entre la lectura que hace de Jensen y su posterior texto *¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis?* de 1926 se puede trazar un cambio significativo en su modo de concebir la relación entre el psicoanálisis, el arte, la función del analista y la ciencia. Freud se encuentra en una posición distinta.

El psicoanálisis ya ha sido objeto de múltiples disputas institucionales, particularmente con la medicina. Su defensa del psicoanálisis-lego implica reafirmar el carácter específico del saber analítico, más allá de las credenciales médicas. En este contexto, la figura del poeta no desaparece, pero es desplazada. Este pasaje marca una madurez en la posición freudiana, si en 1907 el poeta es admirado por su intuición pre-analítica, en 1926 el analista se afirma como quien ocupa el lugar de lectura y escucha, como sujeto de método y transferencia.

Este texto tiene una relevancia particular, no sólo por expresar la posición del creador del psicoanálisis ante las críticas provenientes de la comunidad científica, sino también por constituir un claro ejemplo de la impronta artística en la obra freudiana. *¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis?* es una pieza literaria en la que, mediante una estructura narrativa basada en el diálogo ficcional entre Freud y un juez imaginario, el autor desarrolla una reflexión teórica en torno a la formación del psicoanalista y a las condiciones necesarias para el ejercicio de la práctica analítica.

Lejos de ceder a la presión institucional que cuestionaban la legitimidad de que personas sin formación médica pudieran practicar el psicoanálisis, Freud sostiene una posición radical en la que considera que el saber analítico no es patrimonio exclusivo de la medicina, ni su eficacia depende del conocimiento orgánico del cuerpo; conocimiento que de ser aplicado en el encuentro podría ser contraproducente ya que el analista trabaja desde la transferencia.

En el texto Freud deja claro cuál debe ser la formación de un psicoanalista, su énfasis está puesto en disciplinas más cercanas al campo del arte y al conocimiento humano.

Pero, por otro lado, la enseñanza analítica abarcaría disciplinas ajenas al médico y con las que él no tiene trato en su actividad: historia de la cultura, mitología, psicología de la religión y ciencia de la literatura. Sin una buena orientación en estos campos, el analista quedaría inerte frente a gran parte de su material (Freud, 1986g, p. 230).

Lo que se requiere para ejercer el psicoanálisis, afirma, no es tanto saber sobre órganos o enfermedades, sino formarse en una escucha capaz de leer el sufrimiento en el lenguaje. “... para Freud, seguramente, la cuestión del análisis profano (lego), era la cuestión del análisis mismo” (Roudinesco & Plon, 1998). Esta afirmación pone en tensión la figura del analista con la del médico, Freud actuaba con total autonomía en sus dichos, estos no eran compartidos por la totalidad de la sociedad psicoanalítica, en su mayoría médicos. El analista (como el poeta) se orienta por signos menos evidentes: silencios, repeticiones, actos fallidos, formaciones del inconsciente. En este sentido, el analista no cura desde un saber que domina, sino que se ubica en un lugar de no saber, de apertura, de escucha flotante, como él mismo definirá más adelante.

Freud deja sentado que la formación psicoanalítica requiere de un conocimiento que nada tiene que ver con la medicina y sí con un trípode conformado por el propio análisis, teoría y supervisión. Será este trípode el que forme y habilite el trabajo del psicoanalista, siguiendo la experiencia freudiana, quien apoyándose en el arte y sus disciplinas logró enriquecer la tarea analítica.



Bajo relieve original que inspiró la
Gradiva de Jensen
Museo del Vaticano

Post-freudianos y el arte

Hemos abordado hasta ahora la relación freudiana entre psicoanálisis y arte; pero sabemos que no sólo Freud se inspiró en lo artístico para desarrollar sus teorías. Autores post-freudianos como Klein y Winnicott, entendiendo los aportes que dicha disciplina les brindaba, buscaron enriquecer el trabajo psicoanalítico, incorporando el arte como soporte para la teoría y como herramienta de trabajo expresivo dentro del dispositivo analítico. De este modo, la articulación entre psicoanálisis y arte trasciende el plano conceptual para desplegarse en la práctica terapéutica.

Melanie Klein (1882–1960) fue una psicoanalista austríaca-británica cuya obra resultó decisiva en el desarrollo del psicoanálisis infantil, campo en el que introdujo innovaciones metodológicas y conceptuales.

Su principal aporte consistió en trasladar el dispositivo analítico al trabajo con la infancia, desarrollando el método del juego como equivalente funcional de la asociación libre. Desde allí, elaboró una metapsicología centrada en las fantasías inconscientes tempranas, las posiciones esquizo-paranoide y depresiva, y la dinámica de las relaciones de objeto internas. Transformó el modo de pensar el psiquismo infantil, abriendo una nueva línea dentro del psicoanálisis británico, conocida como la *Escuela Kleiniana*.

Entre sus discípulos y colaboradores más destacados se encuentran Wilfred Bion, Herbert Rosenfeld y Hanna Segal. Su trabajo se desarrolló en tensión con las ideas de Anna Freud, con quien mantuvo un célebre debate teórico y técnico en el seno de la Sociedad Psicoanalítica Británica, dando origen a las denominadas *Controversial Discussions* de los años 1940.

En su método, Klein utilizaba el juego como una forma de psicoterapia infantil, incluyendo también el dibujo, era el principal medio para que el niño expresara de forma simbólica sus fantasías y conflictos inconscientes. Más allá de sumar a su práctica herramientas expresivas, el arte sirvió a la psicoanalista para al igual que Freud, desarrollar su teoría.

En 1929 Klein escribe su primer artículo teórico en vinculación con el arte: *Situaciones de angustia infantil reflejadas en una obra de arte y el impulso creador* (Klein, 1929). Dicho artículo aborda la relación existente entre la reparación y el impulso creativo, tomando como ejemplos una ópera infantil de Maurice Ravel, *L'enfant et les sortilèges* y la biografía de una pintora sueca Ruth Kjär en *El espacio vacío*, escrita por Karin Michaelis.

En el primer ejemplo, refiere a un niño que tras el rezongo de su madre por no cumplir con su tarea, estalla en rabia, destruyendo y dañando todo lo que lo rodea, mesas, sillas y todo

lo que se encuentra en la habitación. Estos elementos cobran vida y lo enfrentan dejando al niño en un estado de miedo y desolación. Ante este sentimiento el niño llama a su mamá buscando volver a un lugar de protección. Klein mediante esta pieza de ópera intenta explicar la función agresiva del niño varón, fundamental en el desarrollo de la neurosis, usando este acto artístico como metáfora del ataque al cuerpo materno en el sadismo primario.

En el caso de Ruth Kjär, una joven mujer con gran gusto por el arte y con una vida llena de privilegios pero con un vacío recurrente que no lograba explicar. Tras contraer matrimonio y lograr estabilidad emocional, el vacío se hace presente nuevamente. “Hay un espacio vacío en mí, que nunca puedo llenar” (Klein, 1929).

Ruth apasionada por el arte tenía en su casa muchas obras y algunas de ellas eran prestadas por su cuñado, un pintor reconocido. Uno de sus cuadros fue vendido por lo que debió entregarlo a su dueño, “Esto dejó un espacio vacío en la pared, que de alguna forma inexplicable parecía coincidir con el espacio vacío dentro de ella” (Klein, 1929). Klein utiliza la narrativa de este relato biográfico para ejemplificar la angustia en las niñas, lo que sería el equivalente de la castración en el varón. La mujer, Ruth Kjär sale de este estado de angustia e inhibición, creando ella su propia obra, logrando superar su afección.

“Melanie Klein usa este ejemplo, como el anterior, para referirse a algunas angustias básicas...establece un vínculo directo entre la necesidad de reparación y el origen creativo” (Segal, 1995, p. 142). La denominada angustia depresiva, acompañada por sentimientos de culpa y temor a la pérdida del objeto amado, activa decisivamente el mecanismo reparador, permitiendo desplegar fantasías y posibilitando la concreción de producciones artísticas.

Desde una perspectiva clínica, Klein asignó un valor terapéutico a modalidades expresivas como el juego, el dibujo y la pintura en el marco de sus investigaciones sobre la infancia. A partir de estas contribuciones, consolidó su línea teórica que reconoce que el lenguaje verbal no siempre resulta suficiente para la elaboración. Destaca así el papel del lenguaje visual como una vía privilegiada para la expresión de contenidos reprimidos, al permitir una manifestación más directa y menos amenazante.

Continuando con los post-freudianos, Donald Winnicott (1896–1971) pediatra y psicoanalista británico, ocupó un lugar central en la tradición psicoanalítica inglesa y en el desarrollo de la teoría de las relaciones objetales. Si bien fue discípulo y colaborador de Melanie Klein, elaboró una perspectiva propia que integró a su experiencia clínica con niños. Interesado en los procesos de desarrollo emocional temprano, centró su pensamiento en la constitución del sujeto, introduciendo conceptos fundamentales como el *ambiente facilitador*, el *objeto transicional*, el *juego* y la *madre suficientemente buena*. A diferencia de Klein, Winnicott

ubica el origen de la salud psíquica en la calidad de las primeras relaciones y en la capacidad de jugar como expresión de la creatividad y la autenticidad del *self*.

Entre sus interlocutores más relevantes se encuentran Melanie Klein y Anna Freud aunque mantuvo una posición independiente, sus aportes influyeron profundamente en la psicoterapia infantil, en la teoría del desarrollo y en las prácticas clínicas contemporáneas.

Winnicott (2013) conceptualiza la creatividad como previa y autónoma respecto del conflicto intrapsíquico. Desde su perspectiva, la creatividad surge del campo relacional madre-hijo, Freud y Klein eludieron las consecuencias de esta dependencia, el bebé no puede ser solo. Para Winnicott, la creatividad no es un intento de reparación ni una defensa, sino una función que nace en la relación con un ambiente suficientemente bueno. Es en el espacio potencial, protegido por una madre o figura materna que adapta su respuesta a los gestos espontáneos del bebé, donde el sujeto puede comenzar a jugar y, por tanto, a crear.

La capacidad de vivir de manera creativa constituye una necesidad inherente y una experiencia universal susceptible de ser desarrollada por todos los individuos. Desde la perspectiva de Winnicott, esto ocurre especialmente en las etapas tempranas del desarrollo, siempre que se cuente con un entorno facilitador, cuando la madre o figura materna logra satisfacer adecuadamente las tres funciones fundamentales para la estructuración psíquica del bebé (holding o sostén, handling o manipulación, y object presenting o presentación objetal), se asegura la continuidad existencial del infante, facilitando así un desarrollo emocional y creativo espontáneo. De esta manera, el espacio transicional que se origina en la primera infancia adquiere posteriormente un carácter ampliado, convirtiéndose en un ámbito propicio para el desarrollo del juego, la creatividad y diversas experiencias culturales, entre ellas el arte.

En *Realidad y juego*, Winnicott reformula radicalmente la comprensión del desarrollo emocional al situar la creatividad como núcleo constitutivo de la experiencia humana. Lejos de vincularla únicamente con la producción artística o con actividades intelectuales, el autor sostiene que la creatividad constituye una actitud existencial fundamental, una manera de estar en el mundo que permite al sujeto sentirse vivo y conectado con su propia realidad psíquica. "...vivir en forma creadora es un estado saludable, el acatamiento es una base enfermiza para la vida" (Winnicott, 2013, p. 115-116).

En el ámbito clínico, esta concepción de la creatividad se traduce en una ética del encuentro terapéutico donde la tarea del analista no es interpretar de inmediato, sino propiciar condiciones para que el paciente pueda jugar nuevamente.

Mi descripción equivale a un ruego a todos los terapeutas, de que permitan que el paciente exhiba su capacidad de jugar, es decir, de mostrarse creador, en el trabajo analítico. Esa creatividad puede ser robada con suma facilidad por el terapeuta que sabe demasiado (Winnicott, 2013, p. 104).

Si el juego es el lugar donde emerge el Yo verdadero, la creatividad sólo puede florecer si el entorno (el encuadre terapéutico) ofrece el suficiente sostén para que el sujeto transite ese espacio sin sentirse invadido o juzgado. De hecho, Winnicott afirma: “La psicoterapia se realiza en la superposición de las dos zonas de juego, la del paciente y la del terapeuta” (Winnicott, 2013, p. 100), reforzando la idea de que la cura no ocurre por la palabra sola, sino por la recuperación del juego como condición para la expresión del *self*.

Por todo lo anterior, el pensamiento de Winnicott acerca de la creatividad se despliega como una crítica radical a las formas de vida desvitalizadas, reguladas por la adaptación mecánica o el cumplimiento de expectativas externas. Su teoría del juego y del espacio transicional constituye una apuesta clínica y filosófica por una subjetividad viva, que se reinventa en el acto de jugar, en la libertad de crear sin propósito.

En su práctica clínica, emplea la técnica del garabato (o squiggle game), esta es una modalidad de intervención clínica que combina el juego y el dibujo como medio de comunicación simbólica entre el analista y el paciente. La técnica se basa en un intercambio gráfico espontáneo, donde el analista realiza un garabato simple en una hoja de papel, sin intención definida, para que luego el paciente lo transforme en una figura o imagen reconocible, completándolo según su imaginación. Posteriormente, los roles se invierten: el paciente hace un garabato y el analista intenta convertirlo en algo significativo.

Este juego de dibujo es una forma de acompañar al paciente pasando de un estado en el que no podía jugar hacia uno en el que sí. La técnica no presenta reglas y hace énfasis en ello para no perder de vista lo fundamental, que es la libertad y la espontaneidad de la expresión.

Interpretar el arte es lo que Freud siempre ha descartado, siempre ha repudiado. Lo que se llama [...] psicoanálisis del arte, en fin, es algo que debe ser aún más descartado que la famosa psicología del arte, que es una noción delirante. Del arte tenemos que tomar la inspiración. Al arte debemos tomarlo como inspiración para otra cosa, es decir, para hacer de él ese tercero que no está todavía clasificado, ese algo que se apoya en la ciencia, por un lado, y que se inspira en el arte, por otro lado (Lacan, citado por Harari, 1988, p. 13).

La relación con el arte no es lo mismo para Freud que para Klein o Winnicott, si bien lo desarrollado aquí es una breve muestra de sus teorías y prácticas analíticas, podemos ver algo de lo que implicó ese vínculo psicoanálisis-arte en la teoría y clínica de cada uno. La frase citada anteriormente de Lacan reúne la idea que se busca transmitir en este trabajo, que el arte debe ser tomado como inspiración para algo más, algo que aún no está.

Para Freud el poeta ilustra al sujeto psicoanalítico, Klein piensa teorías desde el arte y lo incorpora a su clínica como herramienta de expresión, para Winnicott todos somos artistas o creadores y la función del psicoanálisis es habilitar los canales para que esto se exprese.

Considerando estos tres aportes del psicoanálisis y sus desarrollos teóricos-clínicos, refuerzo mi tesis, la importancia del arte en la formación de un psicoanalista.



70.º aniversario de Melanie Klein, donde Winnicott aparece de pie a la derecha de la imagen (1952)

Contexto actual

*Un artista ve más allá que una mirada común, pues mira la realidad cruda, sin velos. Percibe tanto las formas, los colores y los sonidos, como las vibraciones más sutiles de la vida afectiva*¹⁰

Juan David Nasio

Psicoanálisis y arte siguen siendo ejes de producción teórica y de intercambio académico, generando conferencias, encuentros, congresos y nuevas elaboraciones conceptuales. Esta relación se manifiesta de manera sostenida tanto en el campo de la literatura como en el ámbito institucional a través de diversas escuelas y asociaciones psicoanalíticas.

Surge en nuestro medio el interés por profundizar y teorizar sobre el tema, en este sentido, la Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU) busca fortalecer la articulación de la formación analítica con la sensibilidad artística, entendiendo que esta intersección enriquece tanto la práctica clínica como la producción teórica. La APU ha promovido numerosas instancias de reflexión e intercambio orientadas a profundizar este vínculo, incluyendo actividades académicas, jornadas clínicas, publicaciones y espacios interdisciplinarios donde convergen psicoanálisis, arte y creatividad.

Un ejemplo de ello es el *XI Congreso Internacional de la APU*, titulado *La creatividad, esa humana experiencia. Diálogos del psicoanálisis con otras disciplinas*, celebrado en agosto de 2022. Este evento constituyó una plataforma de resonancia internacional en la que se abordó la creatividad como una dimensión constitutiva del sujeto, explorando su articulación con diversas áreas del conocimiento, como la clínica psicoanalítica, la literatura, la música, las artes visuales, la educación y la filosofía, entre otras. El congreso reunió a profesionales de múltiples países y disciplinas, estructurándose en torno a ejes temáticos que incluyeron los procesos creativos, la clínica como proceso de creación, su función en el desarrollo del *self*, su papel en la transmisión del saber psicoanalítico, así como su manifestación en la cultura contemporánea. Se realizaron distintas actividades preparatorias localizadas en museos, teatros y Facultad de Psicología de la UDELAR, contando con la participación de artistas de diferentes disciplinas que se abrían al diálogo compartiendo sus procesos creativos (XI Congreso Internacional APU, 2022).

En esta parte del trabajo, se presenta a través de notas personales una instancia organizada por la Comisión Científica de la APU, en el ciclo *Recurrid a los poetas*, desarrollada en mayo de 2025. Se trató de un espacio dedicado a pensar las relaciones entre psicoanálisis y

¹⁰ (Nasio, 2015, p. 31-32)

arte, contando en uno de sus encuentros, con la participación de la escritora uruguaya Tamara Silva.

La invitación al encuentro es contundente: abrir el campo del psicoanálisis a una sensibilidad poética, una estética de la escucha y de la palabra que desborda lo meramente clínico. Esta propuesta se enraíza en una premisa fundamental “no operamos como poetas, pero la poesía tiene lugar en el dispositivo analítico” (Silva & Mirza, 2025). Es decir, aunque el psicoanálisis se sostiene en una lógica, una técnica y una formalización rigurosa, se apoya también en la posibilidad de dejarse conmover, de habitar los espacios donde la palabra toca un límite, donde el sentido se deshace para dejar emerger otra cosa.

En el intercambio, Tamara Silva propone al lector tener un pacto con el libro, una lectura que no sea de dominio sino de apertura. Leer algo que fue escrito sin saber a dónde se quería ir, sin finalidad; habilitando un espacio donde el lector, como el analista, espera que algo se produzca.

Del público presente, en su gran mayoría estudiantes y psicoanalistas, surgen distintas reflexiones; que hay algo en la palabra que no alcanza, un límite estructural que invita a lo equívoco, a la emergencia de lo no representable. Es en ese borde, donde se vuelve necesario desarrollar lo que algunos llaman *sensibilidad poética*, una manera de escuchar y de decir que no es sólo técnica, sino también estética. La intervención del analista, entonces, no es neutra (Silva & Mirza, 2025). El cómo, el cuándo, el desde dónde lo dice, configuran un gesto que conmueve o no, que abre o clausura.

Se hacen referencias a textos de T. Silva, citando *Temporada de ballenas* con frases como “Me acuerdo de cosas que son mentira” (Silva, 2024, p. 108) o “El mar a veces queda demasiado lejos” (Silva, 2024, p. 97). Estas frases no se explican, sino que se sienten, provocan, interpelan, nos recuerdan que hay una cierta porosidad en el lenguaje que excede lo comunicativo. Esa porosidad conmueve y perturba, habilita paisajes compartidos donde lo sensible cobra vida, donde el objeto ya no representa, sino que impacta. Desde esta perspectiva, la escritura y la lectura dejan de ser auxiliares. No dejarse sorprender por la palabra del otro, es clausurar lo que en ella hay de transformador (público presente, comunicación personal, 23 de mayo de 2025).

Volver a los artistas no es un gesto meramente estético, sino ético; ellos poseen la sensibilidad y la libertad para explorar las zonas tróficas y tanáticas de la existencia. Jugar con la realidad psíquica, construir universos donde lo humano se transforma. La clínica psicoanalítica necesita de esa osadía, necesita dejarse afectar por textos que “generan

porosidad", que provocan "algo muy visceral", incluso cuando "no se puede pensar lo que se está leyendo" (Silva & Mirza, 2025).

Estas iniciativas evidencian cómo el campo psicoanalítico contemporáneo se nutre del arte y del intercambio interdisciplinario, incorporando la estética de la escucha y la palabra como componentes fundamentales de la clínica y la teoría. Así, recurrir al arte no es un gesto decorativo ni accesorio, sino una apuesta a que la experiencia analítica permanezca en continua construcción, habilitando nuevas formas de simbolización y de vínculo con lo humano.

Desde la perspectiva psicoanalítica, Silvana Hernández, en su texto *La belleza de pensar* (Hernández & Beibel, 2025) sostiene que cada material que emerge en el análisis posee un carácter de originalidad. En tanto que cada proceso analítico y cada sesión constituyen escenarios donde el analista tiene la oportunidad de encontrarse con aquello que es único y singular del sujeto. El trabajo con el inconsciente implica, precisamente, la posibilidad de acceder a lo inédito, de escuchar lo inesperado, haciendo de este encuentro la esencia misma de la práctica analítica. Esencia que se asemeja a la del artista y su proceso creativo.

Lo que nos cautiva con tanto imperio no puede ser otra cosa que el propósito del artista en la medida misma en que él ha conseguido expresarlo en la obra y hacer que nosotros lo aprehendamos. Sé que no puede tratarse de una captación meramente intelectual. Es preciso que en nosotros se reproduzca la situación afectiva, la constelación psíquica que prestó al artista la fuerza pulsional para su creación (Freud, 1986e, p. 218).

Hasta ahora hemos mencionado cómo el psicoanálisis ha sido y es influenciado por el arte pero esa influencia sucede también en la otra dirección, son muchos los artistas que a través de la teoría analítica encuentran inspiración para sus creaciones. Se entiende conveniente referenciar algunas de estas experiencias ya que en ellas el psicoanálisis es involucrado de una manera muy cercana, recibiendo a través de un discurso actual el beneficio de dicho encuentro. Esto sucede en lo que la profesora de Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Arte de Londres Joanne Morra llama, *arte receptivo al sitio*.

Para la revista Calibán¹¹, Joanne Morra realiza una entrevista a Monika Pessler, curadora, historiadora del arte y directora del Museo Sigmund Freud de Viena. La conversación comienza con la siguiente pregunta formulada por Morra: "¿Por qué exhibir una colección de arte contemporáneo en un museo que no es un museo de arte?" (Pessler, 2018, p. 152-154).

¹¹ Calibán: revista de la Federación Psicoanalítica de América Latina (Fepal).

El Museo Sigmund Freud de Berggasse 19, hoy considerado un bien cultural, fue durante 50 años el escenario donde el padre del psicoanálisis llevó a cabo su práctica analítica y la construcción de su teoría. Pessler entiende necesaria la preservación pero también la activación del museo y para ello la interdisciplina pasa a ser una aliada, menciona la importancia de tres dimensiones, *preservación*, *investigación* y, como eje crucial, la tercera dimensión *experimentando y proyectando para poder ver*. El arte contemporáneo es un complemento sensorial que permite dar más visibilidad del museo, a través de su discurso actual permite la llegada del patrimonio histórico a más público.

...el propio Sigmund Freud se refiere al efecto de la experiencia sensorial en el arte como algo provechoso en el camino hacia el descubrimiento del inconsciente. El arte siguiendo a Freud, usa métodos similares a los del análisis y, tal como éste, atribuye frecuentemente importancia a las cuestiones despreciadas o no percibidas (Pessler, 2018, p. 152-154).

Para la directora del museo la práctica artística mantiene un diálogo similar a la cura por la palabra del psicoanálisis, el artista rememora en diálogo con su creación, como el analista construye recuerdos con el paciente “...el propio proceso de creación, encuentra correspondencia con nuestros métodos de trabajo psicoanalítico” (Pessler, 2018, p. 154).

En la entrevista se hace referencia también a la influencia que el psicoanálisis tuvo sobre los artistas, tanto en épocas pasadas con los surrealistas como en la actualidad. En palabras de Pessler “Nuestra colección de arte conceptual... evidencia...la correlación entre arte y psicoanálisis. En 1989 Georg Herold produjo una escultura de *Objetos de la vida cotidiana* que ironiza sobre la teoría de las pulsiones de Freud” (Pessler, 2018, p. 153).

En la misma edición de la revista Calibán, Joanne Morra realiza una publicación (Morra, 2018, p. 157-168), donde se aborda el vínculo entre arte contemporáneo, psicoanálisis y museología a partir de la experiencia del Museo Freud de Londres. La autora introduce el concepto de *arte receptivo al sitio*, que describe la capacidad del arte contemporáneo de generar un diálogo crítico con los espacios que ocupa, modificando tanto la percepción del museo como la interpretación de las obras expuestas. En este sentido, la inclusión de arte contemporáneo en el Museo Freud Londres no sólo interviene en su narrativa histórica, sino que amplía las formas de entender la práctica psicoanalítica y la herencia freudiana.

Morra sitúa su reflexión en el marco de los llamados *museos de personalidades*, instituciones dedicadas a conservar y exhibir la vida y obra de figuras relevantes. En estos espacios, la autenticidad de los objetos y la experiencia inmersiva de los visitantes son fundamentales. La autora retoma una afirmación tardía de Freud sobre la extensión psíquica en

los espacios habitados, sugiriendo que el consultorio freudiano constituye no solo un escenario clínico sino una proyección del aparato psíquico del analista. “La especialidad acaso sea la proyección del carácter extenso del aparato psíquico. Ninguna otra derivación es verosímil. [...] Psique es extensa; nada sabe de eso” (Freud, 1986h, p. 302). Desde esta perspectiva, el museo deviene un lugar vivo, cargado de memoria y afectos, donde las intervenciones artísticas no son meramente decorativas, sino que perturban y resignifican sus contenidos.

Morra analiza diversas exposiciones realizadas en el museo, comenzando por *La magia del diván* (2004), de Claudia Guderian, y *Espacios en la cabeza* de Nick Cunard, que evidencian la continuidad histórica del consultorio freudiano como modelo global para los espacios analíticos. También refiere a la exposición *Tres ensayos sobre la vergüenza* (2005) de Penny Siopis, que introduce la dimensión ética y política del psicoanálisis al articular experiencias personales de vergüenza en el contexto del Apartheid sudafricano y la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR). Morra subraya cómo la voz, elemento central en la técnica analítica, se convierte en un medio para visibilizar el sufrimiento, transformando el espacio museístico en un lugar de escucha pública e íntima simultáneamente.

El retorno de lo reprimido (2012), exposición centrada en los escritos psicoanalíticos y obras de Louise Bourgeois, textos producidos durante más de tres décadas de tratamiento, revelan cómo la artista utilizó sus síntomas como material creativo, en consonancia con una lectura kleiniana del *acting out* y de la transferencia negativa (Mitchell, 2012). La densidad emocional de esta intervención convierte al museo en un espacio donde el espectador experimenta un encuentro visceral con las tensiones psíquicas y creativas de Bourgeois.

Estas propuestas evidencian que el arte contemporáneo no sólo revitaliza las colecciones del museo, sino que también actúa como un dispositivo crítico que cuestiona y amplía el legado freudiano. Morra (2012) afirma que estas intervenciones alteran la historia de los museos de personalidades, expandiendo sus narrativas hacia el presente. Así, el *arte receptivo al sitio* contribuye a repensar la práctica museológica y también genera nuevas formas de comprender el psicoanálisis, produciendo una experiencia transformadora para los visitantes; quienes no solo contemplan objetos históricos, sino que participan de un proceso vivo de reinterpretación del legado freudiano.

Para finalizar es oportuno destacar algunos encuentros de estas disciplinas que están sucediendo en nuestro medio, como es el caso de Tend (Asociación Psicoanalítica del Uruguay, 2016) una revista digital de APU que busca hacer dialogar el psicoanálisis con otras disciplinas, entre ellas el arte.

Desde Facultad de Psicología se van generando espacios de diálogos y formación vinculados a lo artístico, es grato hacer mención de algunos de ellos ya que son puertas abiertas que promueven la importancia del arte en la formación del psicoanalista.

Narrativas colectivas. Vida en obra, es una materia optativa en su segunda edición dentro de la Facultad de Psicología. Desde su guía propone que “Somos sujetos de narrativas y es esta sujeción la que intentamos pensar y trabajar con la noción de narrativas colectivas” (Facultad de Psicología - UDELAR, 2024).

El segundo concepto, la materia refiere a la necesidad de pensar, con detenimiento, el concepto de implicación. “Implicación, digamos aquí muy someramente...donde no hay diferenciación entre aquello que hago y aquello que soy. Para pensar ese punto de continuidad creímos interesante, siempre en el marco de Construcción de Itinerarios, convocar a artistas que pudieran mostrar su ‘haciendosiendo’, artístico y vital” (Facultad de Psicología - UDELAR, 2024).



Museo Freud de Londres con exposición de artista contemporáneo Matthew Weir (2025)



Oreja, Matthew Weir
Arte contemporáneo, Museo Freud de Londres (2025)

Consideraciones finales

Este trabajo, como su título lo anuncia, busca dar cuenta de la importancia del arte en la formación de un psicoanalista, a lo largo de la historia y la actualidad. Para ello realiza un recorrido por la teoría y la práctica psicoanalítica revelando que psicoanálisis y arte han estado y están en una estrecha relación, no sólo desde su nacimiento a finales del siglo XIX y principio del siglo XX, sino también desde la gran influencia que el arte tuvo en la vida del padre de esta disciplina, Sigmund Freud,

Desde distintos autores e instituciones se pudo constatar la existencia de múltiples prácticas que hacen al encuentro entre psicoanálisis-arte. Todas ellas dan cuenta de su vigencia y constante construcción, la práctica analítica es una práctica de la creación.

Los psicoanalistas recibimos los textos que son raíces de nuestra disciplina y con eso empezamos a andar. Los estudiamos, los pensamos, los interrogamos. Sostener la tradición y a la vez dar lugar a la sorpresa, es un interjuego permanente. Situarnos en esa frontera entre lo leído y lo cosechado de nuestra experiencia dando lugar a lo que podría advenir, no es tarea sencilla (Hernández & Beibel, 2025).

Queda al entender de quien realiza este trabajo, que la formación del psicoanalista no tiene que ver con ser un erudito de las letras y el arte, pero sí con una relación de cercanía a su sensibilidad, capacidad de observación, a cierto modo de lectura propio de lo artístico.

No se trata de poetizar la clínica, sino de reconocer que hay poesía en su fundamento más radical. “El sentido, eso obstruye, pero con la ayuda de aquello que se llama escritura poética [...] [se puede] tener la dimensión de lo que podría ser la interpretación analítica” (Lacan, 1977).

En el recorrido del texto, queda expresado que el psicoanálisis sin el vínculo con el arte hubiera sido otra cosa, lo que aparta al psicoanálisis de otras prácticas es ese encuentro con la sensibilidad artística. El contacto con los textos literarios, el dejarse afectar por lo que se lee, lo que se observa en las artes plásticas, la música, los museos, el teatro, todo ello enriquece y hace a la práctica analítica.

Es de mi interés expresar que el psicoanálisis tan influenciado por el arte en su fundación, mantenga y genere en nuestros tiempos una vinculación cercana. Si bien existen como se menciona en este trabajo espacios de diálogo, intercambio y formación, siguen siendo muy pocos y ocupan espacios muy tímidos dentro de la estructura formativa.

Si el padre de la disciplina psicoanalítica Sigmund Freud entabló tanta cercanía con lo artístico, ¿podemos quienes seguimos sus pasos teóricos hacer caso omiso a ello? Volver al origen, a la importancia que aporta la sensibilidad artística en la teoría y técnica psicoanalítica, puede ayudarnos a enriquecer la clínica adaptada a estos tiempos.

Referencias Bibliográficas

- Ansermet, F., Grosrichard, A., & Méla, C. H. (1990). *La psicosis en el texto*. Manantial.
- Asociación Psicoanalítica del Uruguay. (2005). *Literatura y psicoanálisis*. Biblioteca Psicoanalítica del Uruguay.
- Asociación Psicoanalítica del Uruguay. (2007) *Trazas y Ficciones: Literatura y Psicoanálisis - Volumen VII*. Biblioteca Psicoanalítica del Uruguay.
- Asociación Psicoanalítica del Uruguay. (2016). *Tend (Temas en diálogo)*. <https://tend.uy>
- Facultad de Psicología - UDELAR. (2024). *Narrativas colectivas. Vida en obra. Sistema de Información de la Facultad de Psicología | SIFP*. <https://sifp.psico.edu.uy/narrativas-colectivas-vida-en-obra>
- Freud, S. (1930). *Discurso en la casa de Goethe*, Fráncfort.
- Freud, S. (1986a). *Obras Completas. Volumen 4: La interpretación de los sueños (parte I) (1900)*. Amorrortu editores S.A.
- Freud, S. (1986b). *Obras Completas. Volumen 5: La interpretación de los sueños (parte II) y Sobre el sueño (1900-1901)*. Amorrortu editores S.A.
- Freud, S. (1986c). *Obras Completas. Volumen 6: Psicopatología de la vida cotidiana (1901)*. Amorrortu editores S.A.
- Freud, S. (1986d). *Obras Completas. Volumen 9: El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen, y otras obras (1906-1908)*. Amorrortu editores S.A.
- Freud, S. (1986e). *Obras Completas. Volumen 13: Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914)*. Amorrortu editores S.A.
- Freud, S. (1986f). *Obras Completas. Volumen 17: «De la historia de una neurosis infantil» (caso del «hombre de los lobos»), y otras obras (1917-1919)*. Amorrortu editores S.A.

- Freud, S. (1986g). *Obras Completas. Volumen 20: Presentación autobiográfica, Inhibición, síntoma y angustia, ¿Pueden los legos ejercer el análisis?, y otras obras (1925-1926)*. Amorrortu editores S.A.
- Freud, S. (1986h). *Obras Completas. Volumen 23: Moisés y la religión monoteísta, Esquema del psicoanálisis, y otras obras (1937-1939)*. Amorrortu editores S.A.
- Harari, R. (1998). *Polifonías: Del arte en psicoanálisis* (1ra. ed.). Ediciones del Serbal.
- Hernández, S. & Beibel, D. (2025, Mayo). *Ciclo "Recurrid a los poetas": La belleza de pensar* [Sesión de conferencia]. Comisión Científica de APU, Montevideo-Uruguay.
<https://agendapsicoanalitica.org.uy/event/cientifica-23-de-mayo-2025-9hs-la-belleza-del-pensar-presenta-silvana-hernandez-apu/>
- Klein, M. (1929). "Situaciones infantiles reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador". En *Obras Completas, I. Amor, culpa y reparación*. Paidós.
- Labraga, M. (2016). *Jornadas de Literatura y Psicoanálisis: «Qué-hacer con las letras. Texturas del psicoanálisis y la literatura»*. Revista Uruguaya de Psicoanálisis, (122): 15-20.
<https://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/issue/view/12/11>
- Lacan, J. (1977, Marzo). *Seminario "Les non-dupes-errent"*.
- L'insu que sait de l' unebévue s'aile à mourre. 1976–1977 Seminario 24. Pas-tout Lacan:
<https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1974.04.09.pdf>
- Lacan, J. (2009). *Escritos I* (3rd ed.). Siglo XXI.
- Laufer, L. (2022). *Susurros del arte al psicoanálisis (Impresiones analíticas)* (1ra. ed.). Agalmata.
- Malpartida, D. (2003). *PSICOANÁLISIS A TRAVÉS DEL ARTE: UN PRESENTE POR VENIR*. Rev Actualidad Psicológica Enero-Febrero 2003.
- Malpartida, D. (2010). *Psicoterapia psicoanalítica a través del arte*. Ediciones Novedades Educativas de México S.A de C.V.

- Malpartida, D. (2025). *Hacia un psicoanálisis a través del arte*. (1ra. ed.) Ediciones Ricardo Vergara.
- Mitchell, J. (2012). The sublime jealousy of Louise Bourgeois. En P. Larratt-Smith (ed.), *The return of the repressed* (40). Londres.
- Morra, J. (2012). *Site-responsivity, or listening, placing, and saying it*. *Saying it: Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker, Renate Ferro* (pp. 9-16). Londres: Occasional Papers.
- Morra, J. (2018). *Cuando el arte y el psicoanálisis se encuentran: Aventuras críticas en el Museo Freud de Londres*. Calibán - Revista Latinoamericana de Psicoanálisis, 16(1), 157-168.
- Nasio, J. D. (2015). *Arte y psicoanálisis*. Paidós.
- Natalevich, P., & Sogliano, G. (2023). *De arte y psicoanálisis: A propósito de Una exposición*. *Revista Uruguay de Psicoanálisis*, (135), 160-171.
<https://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/issue/view/122/103>
- Pessler, M. (2018). *Arte contemporáneo en Berggasse 19, Viena*. Calibán - Revista Latinoamericana de Psicoanálisis, 16(1), 152-154.
- Roudinesco, É., & Plon, M. (1998). *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós.
- Roudinesco, É. (2015). *Freud, en su tiempo y en el nuestro*. Debate.
- Silva, T. (2024). *Temporada de ballenas*. Estuario.
- Silva, T., & Mirza, N. (2025, Mayo). *Ciclo "Recurrid a los poetas" (La intimidad de los océanos transespaciotemporales)* [Sesión de conferencia]. Comisión Científica de la APU, Montevideo-Uruguay.
<https://apuruguay.org/evento/cientifica-9-de-mayo-2025-conversacion-con-tamara-silva-bernaschina-la-intimidad-de-los-oceanos-transmateriotemporales>
- Schorske, C. E. (2011). *La Viena de fin de siglo: política y cultura*. Siglo Veintiuno Editores S.A.
- Segal, H. (1995). *Sueño, fantasma y arte*. Nueva Visión.
- Winnicott, D. W. (2013). *Realidad y juego*. Gedisa.

XI Congreso Internacional APU. (2022, August). *La Creatividad, esa humana experiencia* [Conference session]. Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Montevideo, Uruguay.