

Del misterio del silencio a la danza y el verbo¹

Susana Volosín

Resumen

Este escrito está realizado en la frontera entre mis dos vocaciones: la de bailarina y la de psicoanalista. Una frontera que intenta unir estas dos áreas del arte y del conocimiento, en vez de separarlas.

La mirada de la danza ha atravesado en este caso los límites de la concepción psicoanalítica. En un acto creativo me he atrevido a jugar en sus bordes. Como en todo fenómeno de transfrontera quizás puedan así germinar semillas para nuevas ideas, gracias a la impronta del movimiento, el ritmo, la música, la mirada, el contacto, el sonido y el silencio. Por eso, estos temas están introducidos como senderos para futuras profundizaciones, en especial, el del lenguaje no verbal, fundamental para la construcción del psiquismo del ser humano y el desarrollo de su capacidad de simbolización.

La génesis de las metáforas más ricas en significación comienzan gracias a la actividad amorosa y creativa de la madre con su bebé, al integrar en sus palabras, el mundo afectivo que se expresa a través del lenguaje corporal, el canto y el silencio, como una coreografía vincular.

Todos estos aspectos deberían ser más atendidos en nuestro trabajo clínico, considerando que en la transferencia y en la contratransferencia circulan emociones que requieren una atenta sensibilización hacia la comunicación no verbal, para poder ser luego traducidas a un discurso verbal.

Para finalizar, creo que el aspecto del silencio en la clínica requiere más atención.

El psicoanalista está más centrado en la escucha del silencio defensivo. Llamo silencio de vida a aquel que conduce a lo más auténtico de una persona, el que está en el fondo del sí mismo, al que apuntan los místicos como camino de autoconocimiento.

Considero importante que el psicoanalista lo experimente para que pueda discriminar adecuadamente la conducta de su paciente.

Génesis de la metáfora. Su repercusión clínica

Mi posición como psicoterapeuta fronteriza, entre psicóloga y bailarina, unido a mi experiencia con pacientes fronterizos me planteó muchos interrogantes, que me condujeron a un campo de investigación sobre teoría y teoría de la técnica psicoanalítica en relación a la articulación entre el lenguaje verbal, el corporal, el creativo y el del silencio.

El lenguaje no verbal, la danza y el psicoanálisis

A pesar de que Freud haya sido el revelador del inconsciente, de lo irracional en el ser humano, el psicoanálisis, por una necesidad de reconocimiento ante la comunidad científica y filosófica de la época, quedó marcado por una actitud racionalista donde todo debía ser explicado. En ese contexto se comprende que la palabra fuese considerada como el único lenguaje humano portador de significado, mientras que el lenguaje corporal quedase reducido al mundo animal.

Por eso muchas veces, en los escritos psicoanalíticos, a lo no-verbal se lo llama pre-verbal o infra-verbal lo que sugiere una actitud desvalorizante, como si se tratase de un lenguaje inferior al verbal.

También en muchos profesionales, amparados en la definición del psicoanálisis como un método psicoterapéutico basado en la palabra, se esconde una cierta actitud moralista y represiva alrededor del cuerpo y la comunicación corporal, especialmente en la clínica de adultos. Actitud heredada de la sociedad victoriana en la que vivió Freud.

El desarrollo de los estudios de psicología evolutiva, del psicoanálisis de las relaciones objetales de la primera infancia y de las nuevas psicopatologías han ido despejando un horizonte de revalorización y redefinición del lenguaje no-verbal como verdadero lenguaje humano.

En el área del arte hay mucha más investigación psicoanalítica sobre literatura y plástica que sobre la danza. Ésta, gracias a mi natural vocación, significó una piedra angular en mi historia; la danza estructuró mi psiquismo y dio un sentido profundo a mi existencia. Por eso puedo afirmar el valor del lenguaje corporal como lenguaje *per se*.

Entre otras me agrada la definición de D. Sibony (1995): «La danza es una metáfora de la existencia del cuerpo que expresa la emoción de la vida».

O la del poeta Joan Maragall (1970):

No sé qué iniciación me parece recibir de las líneas humanas en movimiento de danza, como si en la figura humana estuviera el prototipo y compendio de toda forma, y en su movimiento, la imagen de la vida universal.

Sí, ahora me parece que el primer impulso de expansión artística del primer hombre hubiese sido la danza, que en su primera percepción de la belleza del mundo (de Dios en la forma de las cosas), sintió el hombre agitarse dentro de sí todo el misterio de la vida y no pudiendo contenerlo inmóvil por sentir que la vida es movimiento, quiso representarlo humanamente, humanizarlo, hacerlo arte y alzó la cabeza, abrió los brazos, movió los pies y todo el cuerpo en la cadencia del ritmo que sentía, y danzó y cantó en palabras la alegría de aquella primera revelación, y fue la primera música, y la primera poesía y la primera estatua y pintura y el nacimiento de toda forma artística.

Mirad como hasta la multitud se dignifica cuando se somete al ritmo de la danza y de caótica se torna grandiosamente humana.

En la danza no sólo se expresan las alegrías de la belleza del mundo externo sino todos los estados emocionales del mundo interno, incluidos los desagradables. Lo bello es lo sincero, lo auténtico. La belleza es la verdad y la verdad es la belleza.

En la definición de la danza como función simbólica diferencio un baile rítmico de descarga motriz al de un movimiento que, desde la impresión profunda en uno mismo, expresa imágenes y sentimientos, hasta coreografías artísticas donde el autor desarrolla una comunicación corporal más elaborada e intencional para el público. Y aún entre estas últimas no es lo mismo el discurso de la danza clásica, más sublimado, más técnico y pautado, podría decirse más superyoico o proveniente del ideal del yo, que una danza moderna como la de Isadora Duncan.

A través de gestos griegos, ella inició una etapa de liberación de las emociones dentro de la historia de la danza, haciéndola más auténtica y libre, más cercana al inconsciente.

Si bien hay vocaciones definidas para dedicarse a la danza, todos podemos ser bailarines de la vida. Como *criaturas*, seres de la creación, creados y creadores, damos pasos para crear nuestra propia historia, para crearnos, para crear *ser*. Así al final de nuestra existencia podríamos ver, en perspectiva, la coreografía de ritmos y líneas de movimiento que hemos creado junto a los otros.

En la danza, como en todo acto creativo, está intrínseco el deseo de que triunfe la vida, única y singular, sobre la muerte. Podemos crear para sublimar o para reparar nuestros objetos internos dañados, pero la sublimación y la reparación no son necesariamente defensas patológicas. Son mecanismos, recursos, para sentirnos vivos. La danza provoca placer estético y genera el sentimiento de que la vida merece ser vivida.

El concepto de pre-verbal es una etiqueta muy amplia, que exige mayor discriminación, profundización y elaboración.

Así como en psicopatología hay que diferenciar las somatizaciones graves de las conversiones histéricas, dentro del lenguaje corporal hay conductas que deben ser discernidas. Unas más arcaicas que nacen de y producen sensaciones más oscuras, más ligadas a las fantasías inconscientes, a los sueños, al proceso primario del pensamiento. Otras, más cercanas al proceso secundario, surgen de percepciones más conscientes del emisor, favorecen que el receptor las reciba con una comprensión clara, porque están más estructuradas y su representación psíquica es más evidente.

Esta división no es estática, las segundas pueden ser fruto de una elaboración de las primeras. Lo contrario es más difícil, se trataría de una desestructuración. Estas conductas corporales pueden, a su vez, ser antecedentes o complementos de la palabra. Gracias a las más arcaicas podríamos decir que el inconsciente no sólo se estructura a través del lenguaje verbal, como dijo J. Lacan (citado por Hesnard, 1976). Hay, por ejemplo, *lapsus* corporales. He comprobado muchas veces que cuando los pacientes hablan de su relación de pareja, juegan inconscientemente con el anillo, sacándose lo y poniéndoselo en su dedo anular. El *lapsus* se hace más evidente cuando afirman que están muy felices en su vínculo.

En mi trabajo grupal de expresión corporal se puede apreciar cómo la persona, al bailar, comienza a ensoñar y, por asociación de emociones e imágenes, conecta con algún significado profundo que le hace cambiar el ritmo y la forma de su

movimiento inicial. Este puede ser un movimiento-*lapsus* porque aparece sin control.

Se puede afirmar que éste es un pensamiento corporal, así como lo es el pensamiento onírico para Meltzer (1987). Este proceso en espiral, movimiento-emoción-fantasma-movimiento, es un proceso de metaforización que es importante elaborar posteriormente a través de la palabra, aunque ésta no traduzca literalmente la vivencia. Si extrajésemos este gesto para una coreografía, posiblemente también conseguiríamos un movimiento más pulido.

Un ejemplo del segundo tipo de conducta corporal podría ser el de una mamá que reconoce en el llanto de su bebé su necesidad de dormir y por lo tanto lo toma en brazos, lo acuna y lo mece con ternura. Puede luego agregarle algunas palabras, «mi pequeño tiene sueño, mamá te dormirá», pero este cálido acunamiento es un símbolo en sí mismo para que éste se sienta entendido y cualquiera desde afuera reconozca también su significado, ya que el acunar tiene una representación psicosocial y por lo tanto se la podría aceptar más fácilmente como simbólica.

Este ejemplo se ajustaría a lo que Bion (1963) llama la función *rêverie* de la madre. Las sensaciones que el bebé tiene de sueño, y su consiguiente expresión de llanto, corresponderían a la función *beta* del pensamiento, relacionada con las primeras conductas de mi clasificación. Y el acunamiento a la función *alfa*, que ayuda a contener el displacer, darle sentido y una resolución.

También el cuerpo en sí mismo puede ser tomado como un espacio simbólico: la cara, las manos, los pies, las lateralidades, las zonas erógenas, los órganos internos pueden tener una significación para cada persona. A la imagen de este cuerpo modificado y alterado por las emociones, Doltó (1986) la llama imagen inconsciente del cuerpo, en contraste con el esquema corporal de Schilder.

Y por último este cuerpo desplazado en el espacio exterior también se transforma en espacio simbólico. Lo llamo *espacio dinámico significativo* porque cada persona lo crea, y cobra significación durante el desplazamiento. Podría también llamarse *transicional* porque el escenario se crea entre el mundo interno y el mundo externo.

Transcribo unas frases al respecto del libro *Diálogo sobre lo corporal* (Volosín y Kesselman, 1993), fruto del trabajo con grupos de expresión corporal además de mi labor clínica con el paciente en el diván o en posición sentado:

Cuando alguien se desplaza hacia atrás, da pasos en alguna escena de su memoria. Esta frase no es sólo metafórica. Los pobladores de su mundo psíquico no sólo están dentro de su mundo interno, sino que cohabitan (y viajan) con esa persona en ese espacio virtual que se extiende más allá de su piel cuando se pone en movimiento. Este teatro personal se transforma en un «espacio-lenguaje», espacio dinámico significativo con signos y significados para el sujeto igual que el cuerpo y la palabra. En él se recuperan aspectos y vínculos del pasado, pero también, según el rumbo de sus direcciones (agrego: izquierda, derecha, arriba, abajo, adelante) se da la oportunidad a la persona de enriquecer su sí mismo. Entonces gracias al movimiento, el inconsciente a-temporal y a-espacial se revela y estructura en el tiempo y en el espacio con su dinamismo y sus posibilidades sabias y creadoras, mostrándonos que la recuperación personal no sólo pasa por la arqueología de los traumas del pasado, sino fundamentalmente por aprender a reconvertir la creación patológica de sus síntomas en belleza, vida auténtica, vida poética (¿por qué no?).

En este concepto de espacio dinámico significativo se añade la toma de conciencia del tiempo a la del espacio, como una cuarta dimensión. Es un «espacio-tiempo», como lo definió Einstein. La conciencia del tiempo se produce por la traslación del cuerpo en pequeños segmentos de espacio. En los trabajos de expresión corporal suele ser muy fértil la consigna de caminar hacia delante, luego de haber ido hacia atrás, porque los proyectos, los anhelos, las esperanzas, surgen con más claridad. Nuestro inconsciente albergaría también la semilla del futuro.

La toma de conciencia de que uno es el creador activo de significación de los espacios ayudará a comprometerse más en ellos. Esto es importante en esta época actual en la que las técnicas virtuales, aunque positivas, pueden acarrear el peligro de *desencarnarnos*, despersonalizarnos. Esta toma de conciencia puede ayudar a nuestros pacientes a estructurarse en sus espacios inmediatos y a posicionarse afectiva e ideológicamente aún en los espacios más amplios.

Evolución de la función simbólica humana

1. Gestación

Ese estado de asombro e inmovilidad al percibir el misterio de la vida, estado que atribuyó Maragall

(1970) al primer hombre, podría ser fruto de haber captado el silencio primordial. Como no puede ser dicho pero debe ser nombrado, ensayaría comunicarlo primero con todo su ser a través de la danza.

Podría sugerirse que en el origen está el silencio con su voz, su elocuencia, su lenguaje tan sutil como un susurro, que no estamos acostumbrados a escuchar y por eso nos da miedo. Está en el principio y en el final de la vida, en el fondo de todas las cosas y de nosotros mismos, más allá de nuestros conflictos y ruidos pulsionales.

La mayoría de los hechos se gestan silenciosamente. Pero hay silencios más tanáticos, como los emparentados con la gestación de enfermedades graves como el cáncer. O la ley del silencio en la mafia: la *omertá*, la conspiración del silencio. Estos silencios llevan a la destrucción.

Aquí hablo de los silencios de vida, que nos conducen creativamente a manifestaciones más amplias y ricas de la vida.

En el budismo a la naturaleza esencial descubierta en el silencio se lo denomina matriz de Buda.

El feto se gesta en el silencio de la matriz, madre de vida. El útero materno es el primer espacio simbólico que habitamos, redondeado como el planeta tierra, universo donde se encierra y recapitula el misterio de la creación. El germen es fruto de una danza de acoplamiento entre un hombre y una mujer que, al ritmo de sus cuerpos, sincronizaron el juego de sus deseos de un hijo. Es fruto de la danza de un afortunado espermatozoide dentro del óvulo.

Allí el feto se vuelve bailarín, aprende a bailar en el líquido amniótico al ritmo de las pulsaciones cardíacas de la madre. También según las vibraciones de su respiración, movimientos intestinales, estados gravitacionales. Su lenguaje fundamental es el movimiento, unido a la placenta y al cordón umbilical de su madre.

A. Piontelli (2002), que estudió los fetos a través de ecografías, escribió:

Me sorprendió en las primeras etapas la libertad de movimientos de cada feto en el líquido amniótico. Con el importante impacto de la gravedad esta libertad se pierde al menos durante cierto período de tiempo, un bebé puede parecer más impotente que el feto.

Esa riqueza de movimientos está asegurada por su dependencia biológica con la madre, gracias a ese ritmo cardíaco, como primera señal para la

continuidad y regularidad de su vida. Por eso éste es el ritmo base en todas las danzas grupales africanas, el primer *imprinting* del que salen los cantos y las danzas más complejas. Al ritmo se le agrega la melodía de la voz de la madre y, quizás, el de la vibración sonora de alguna nana.

Para los musicoterapeutas, la música es evocadora de la madre, por eso ésta cala tan profundo en los sentimientos humanos. Aunque también la voz del padre contribuye a esa atmósfera musical.

Según A. Tomatis (1980) el bebé registra más nítidamente el tono grave que el agudo.² Entonces el papá participaría en la comunicación con el pequeño directamente y no sólo a través del apoyo a su mujer.

En las proto-experiencias estéticas el feto escucha con todas sus células la composición musical de ritmos, agudos y graves, recibe el placer de sus sensaciones propioceptivas, cenestésicas, desarrolla el tacto, el gusto y el olfato. Desarrolla la *sensitividad de ser*, primera vivencia, primer germen corporal de su sí mismo.

El feto responde danzarín, con movimientos primero difusos, y al final del embarazo más precisos y ricos. Se va discriminando. Si los ritmos cardíacos maternos son regulares se siente seguro y querido. Pero ya en este espacio comienza el conflicto estético. No siempre la vida intrauterina es placentera para él. Se va discriminando y empieza a discriminar. Hay momentos que los latidos cardíacos de su mamá son débiles, signo de tristeza o desánimo. En otros tienen una frecuencia con ritmo desigual y corto como de un susto. Puede percibir palpitaciones aceleradas de enfado y galopantes de ansiedad o excitación, o profundas y largas de relajación. Corresponden a situaciones que vive su madre afuera o con él. Si éstas se vuelven constantes el útero se transforma en el lugar de las primeras significaciones para el pequeño. Es el primer esbozo de memoria: aparecen las primeras metáforas sensoriales de las que aprende a captar las emociones de su madre pero también sus primeras sensaciones asociadas a esas emociones. Dicen los investigadores que el feto capta ya si es deseado o querido, plantando así las bases de la confianza en sí mismo.

Investigadores que estudian las diferencias temperamentales de los fetos a través de ecografías, pudieron comprobar que ante las palabras maternas, unos brincan, otros se llevan las manos al rostro o al corazón como pequeños cantantes, otros se chupan el pulgar. También son diferentes las reacciones ante ruidos intensos: dan patadas, se esconden, etc. Son

esbozo de las primeras interacciones. Se vuelve más verídico el relato del evangelio de Lucas, cuando Isabel le comunicó a María el saludo de gozo del niño en su seno refiriéndose al futuro Juan Bautista. Posiblemente fue por las palpitaciones de alegría de su mamá al recibir la noticia del misterioso embarazo de María.

A estos rudimentos de vida psíquica del bebé se pueden agregar los registros de ondas cerebrales típicos del soñar y los testimonios de fenómenos empáticos del feto con su madre o al revés, que sugerirían el funcionamiento de mecanismos rudimentarios de identificación proyectiva. En verdad las madres en todo el período de embarazo, parto y primer año de vida de su hijo, tienen un estado de conciencia amplificado, quizás por la percepción del silencio y su apertura amorosa.

M. Soulé (citado por Cyrułnik, 2002) dice que el feto es el primer capítulo de un ser, «el primer capítulo del misterioso establecimiento de su narcisismo primario».

Podríamos decir que un ser humano nace en la concepción. El libro de Groddeck *El ser humano como símbolo* (1991) desentraña en las raíces de las palabras las experiencias corporales de los pueblos. Él menciona que, en la etimología de las palabras suecas, el feto es ya un infante que ha nacido (*barn*: infante, *bära*: portar, estar embarazada).

Freud (1925) expresó: «La vida intrauterina y la primera infancia se hallan mucho más imbricadas en una conexión de continuidad de lo que induce a pensar la impresionante cisura del acto de alumbramiento»

Esta brillante intuición se está confirmando con el avance técnico de las ecografías sumado a la observación de bebés y los materiales de las sesiones psicoterapéuticas que nos abre a un nuevo campo de conocimientos para el mundo psíquico no verbal y el comienzo incipiente de la metáfora.

En muchas de mis pacientes frágiles con fracturas en su psiquismo hay antecedentes de embarazos no deseados o embarazos problemáticos. Es el caso de Margalida, a quien mencioné en otros artículos, su mamá la había intentado abortar dos veces y fue salvada por la fuerza del deseo del papá de tenerla.

2. Nacimiento: *Dar a luz*

«Todo es gestar y luego parir. Dejar cumplirse todo germen en lo oscuro, en lo inaccesible y guardar con paciencia a la hora del descenso de una nueva claridad.» (Rilke, 1903, a raíz de la creación poética).

Se ha hablado mucho del trauma del nacimiento. Primero porque el bebé sentirá el dolor de la primera experiencia de separación y por el sufrimiento que uno imagina al pensar que debe atravesar un canal oscuro y estrecho como la vagina.

Vive un conflicto oscilante entre la claustrofobia y la agorafobia: su casa matriz le queda estrecha pero los espacios del exterior son ilimitados, fríos y desconocidos.

A través de lecturas y algunos testimonios pude revisar y re-ver la noción de que el nacimiento es traumático inevitablemente.

Moreno (citado por Menegazzo, 1994) rebate la idea de que el niño es arrojado hacia fuera. Según él, el pequeño es el que se arroja al mundo, pone a prueba su arrojo y salta, por primera vez, al vacío. Lo hace con movimientos de reptación sinuosos y fuertes.

En los partos saludables, el útero, a través de las contracciones, mantendrá su calidad de abrazo, si la madre no está tensa y no aprieta demasiado por temor. Si se entrega de la misma forma que en el acto sexual, no sólo tendrá menos dolor, sino que conseguirá un placer semejante al orgásmico. Se debe entregar a la intensidad de la vida, como dentro de un mar tempestuoso, pero que la llevará felizmente a la orilla. Aquí también podríamos visualizar una coreografía donde la madre y su bebé danzan como las olas del mar: el aumento de contracciones es la marea creciente, el apogeo es la pleamar, y la declinación un refluo, en esos movimientos podríamos vislumbrar un diálogo: «deseo que salgas, quiero conocerte», «deseo salir, quiero verte».

En esa salida el bebé conquista el aire por la respiración. Su primer grito o llanto puede ser el antecedente sonoro de su primera palabra: «aquí estoy, he llegado a la tierra».

Dice D. Boadella (1993):

Antes de la aparición del lenguaje, antes de que se pronuncie la primera palabra ya está constituido el sentido básico de su identidad (o de su falta). Fluye desde el molde de las pulsaciones umbilicales que se detienen cuando se corta el cordón y son reemplazadas por los ritmos de respiración y amamantamiento. Es inducido por el contacto de la piel que reemplaza el movimiento del fluido uterino sobre el lanugo y los sonidos rítmicos de la voz que acaricia el oído, familiar desde el período intrauterino. Surge de los movimientos espontáneos del cuerpo que contenidos durante nueve meses en los fluidos amortiguadores de la matriz, ahora se despliegan y hacen la experiencia de la infinitud y la solidez de la tierra. Le dan forma las tensiones y relajaciones de los músculos en respuesta a la gravedad.

El bebé estará inmerso en un baño sensorial: el calor de la piel materna, la tibieza y el brillo de su mirada, los volúmenes cóncavos de sus pechos, el olor y el sabor de su leche, su sonrisa luminosa, los *arrorrós*, las cajitas musicales que vibran cual campanilleos en el aire, la semipenumbra. Como en *El Cantar de los Cantares* serán bálsamos de miel para que el bebé no se angustie buscando a su amada perdida en el útero. La recuperará encajando su boca al pezón sincronizando la succión al ritmo del corazón de la madre. Y recuperará a su papá en este pasaje de lo diádico a lo triangular, reconstruyéndose otra matriz familiar básica. Esta amortiguará de la indefensión, la frustración inevitable, las tempestades del exterior y de las pulsiones internas.

Pero el bebé viene bien equipado, no es una *tabula rasa* al nacer. Dependerá de la contención, según Bion, del *handling* y *holding* siguiendo a Winnicott, de la capacidad de la madre de facilitar el apego para Bowlby. Hará un aprendizaje nuevamente de lo no organizado a lo organizado, de lo simbiótico indiferenciado a lo diferenciado.

No creo que se trate de una simbiosis parasitaria como en el útero, se parte ya de una relación confusa dentro de un vínculo de dos, de una unidad dual, hasta conseguir habitar su cuerpo y diferenciarse a través de la piel del cuerpo de su madre. Comenzará la discriminación yo-no yo. Pero, desde los momentos más tempranos, el pecho ya tiene connotaciones emocionales y no sólo nutricionales. El pecho posibilita el vínculo de dependencia, dador de amor y de vida, que reemplaza al cordón. Por eso no sólo necesita la gratificación alimentaria, como decía Freud; tiene hambre de conocer y comprender esa realidad de la que depende.

No son sólo los sentidos y las zonas erógenas, zonas de satisfacción y placer, sino también de contacto, comunicación y conocimiento.

En esta dialéctica entre afectividad y conocimiento, el bebé sube nuevos peldaños en la simbolización en la que siguen reinando los fraseos de la comunicación no verbal.

3. El primer año de vida

Entre la palabra y la metáfora

Para que una madre sea suficientemente buena se requiere, en esta época, no sólo de una receptividad contenedora sino también de una capacidad creativa activa. El padre suficientemente

bueno también entrará en esta interacción creadora, pero el bebé también debe responder creativamente a sus interlocutores. El bebé necesita del juego y del humor para entenderse y comunicarse con sus objetos de amor a través del cual ensayará el afecto, el conocimiento y el entusiasmo por la vida y el crecimiento. El bebé no sólo aprende por frustración, también lo consigue por el disfrute.

D. Stern (1998) compara esta época de interacción que lleva a la capacidad de relación y a la socialización, como un ensayo de vals conjunto: el bebé hace una mímica, la mamá se la enriquece con movimientos, sonidos y alguna palabra, le aporta un paso nuevo de danza; el niño lo repite con su propia expresividad lo que estimula a la madre a seguir creando otros pasos: gestos o palabras diferentes, etc. Esta interacción se repetirá y el bebé aprenderá a danzar el vals gozosa y correctamente. Habrá luego que ejercitar otros ritmos, otros movimientos, donde se dibujarán líneas de aproximación, distanciamientos, rotaciones, traslaciones, tensiones, relajaciones en las sucesivas coreografías vinculares de los futuros aprendizajes.

La empatía, la identificación proyectiva e introyectiva permitirán el pasaje por las posiciones descritas por Melanie Klein hasta configurar los objetos totales.

Quizás lo que podemos extraer a través de los ejemplos de la danza es la cualidad de *vivacidad* que quedará de estos objetos totales, vivacidad que contagiará al *self* de un entusiasmo por la vida.

Traigo el ejemplo de una observación de bebés, según el modelo de Bick (1986), que se estaba desarrollando en mi centro bajo la conducción de profesores de la Clínica Tavistock:

Mientras la mamá prepara la comida, el padre deja a Caty sentada sobre el parqué; ¡se mantiene sola!, ¡qué cambio!, la semana pasada no era capaz y ahora parece tan segura. Llega la madre, el papá coge a la niña y la sienta en su silla, le pone el babero. Cuando Caty ve la cuchara parece que ya sabe lo que le espera, sonrío y mueve los brazos. Al principio después de cada cucharada se mete el dedo pulgar izquierdo en la boca. Luego, unas cuantas veces, hace como si quisiera comer sola, le coge la cuchara a la madre y se la lleva a la boca. La madre permite estos juegos. Es muy tierno y divertido, a cada cucharada la madre le dice «pipi» para que abra la boca y la niña responde correctamente. Caty sopla con la comida en la boca y emitía como ruidos de «pedos». El padre comenta que se lo ha enseñado él, parece que indica que está haciendo caca... Caty se muestra muy contenta y feliz. La mamá le habla, le hace cosquillas con la boca. Caty comienza a soplar como había

hecho antes con la papilla. Le gusta oírse, no para de hacerlo, especialmente cuando sus padres le hablan o nos oye reír. Es muy gracioso, está tan expresiva y comunicativa. Lo intercala con pequeños chillidos que va modulando, como si cantara [...]»

Caty tiene 6 meses, está contenta, entusiasmada, feliz por sus padres y por tantos logros. La interacción se alterna rítmicamente entre comida, sonidos, juego y movimientos gozosos.

Stern (1991) definió los afectos de vitalidad por los aspectos energéticos y vibratoriales de los movimientos propios y los de los otros, desde los más simples a los más complejos y afirma con certeza que éstos son los que los bebés imprimen primero y crean la base de su afectividad y percepción. Suzanne Langer (1979) también había opinado sobre las «múltiples formas del sentimiento inexplicablemente involucradas en todos los procesos vitales». Estos son aprehendidos por términos dinámicos: explosivo, estallido, dilatado, etc.

Extraigo algunas metáforas cinéticas de una poesía sobre la danza escrita por una alumna mía poetisa (F.M. son las iniciales de su nombre):

Estallar de gozo en la danza de la cantiga de Santa María: toda la casa se llena y reluce con mi danza, mariposa al sol. La gata me vigila, escéptica y atenta al menor peligro cuando me acerco a ella... Las piernas de la tarde, elásticas, fuertes como raíces y ligeras como el tallo vibrante del trigo... Se expande el gran sol de los brazos descubriendo los arcos, círculos y espirales de este templo efímero del cual se elevan el ramo de alegría, el estallante corazón de oro. Y mi cuerpo, brillante estrella que llueve cascada de rubíes sobre la llanura, antaño desierta, hoy fecundada de música, feliz.

Según mi opinión los afectos de vitalidad no sólo se manifiestan en los contenidos de las palabras, sino también en la forma en que éstas se pronuncian, éstas pueden explotar, dilatarse, expandirse.

Quiero destacar el valor del ritmo que se trasluce en estos ejemplos.

El ritmo no sólo está en la música y en la danza. Es parte fundamental de la existencia en movimiento. El ritmo de la luna, el ritmo de las olas del mar, de las estaciones, el de la respiración, el ritmo del tren, el del ronroneo plácido del gato, el ritmo de nuestros órganos, de las ondas cerebrales, etc. Es el organizador del tiempo, según el *Eclesiastés* todo tiene un tiempo, tiempo de nacer,

tiempo de morir... También creo que es la base de la organización de toda forma, es el precursor de toda forma, estructura nuestros vínculos y nuestro *self* y nos enlaza con todos los seres y con el universo entero. Es promotor de unión. Es generador de energía, de vida y de sentimientos, dado que el latido del corazón es el primer ritmo. También el ritmo de nuestros intestinos delata cómo digerimos las emociones: una psicoterapeuta corporal, Gerda Boyensen, ausculta los movimientos peristálticos del colon para diagnosticar si nuestras emociones circulan bien o están bloqueadas. O. Avron (1985) llama «emotividad grupal rítmica» a la función que aparece en el campo grupal como resultado de líneas de tensión dentro del juego emocional conjunto, previas a la configuración de las formas psíquicas en los supuestos básicos de Bion (1959). En general, se podría hacer un diagnóstico individual y vincular a través de los ritmos lentos, rápidos, *andantes*, *adagio*, *stacato*, *allegro vivace*, etc.

Un aspecto fundamental del ritmo es la pausa y el silencio. En los momentos de pausa, cuando se produce una interrupción de la regularidad del ritmo, aparece la inmovilidad y el corte en la interacción. Son momentos esenciales para el descubrimiento. En el intervalo de esas pausas, de esos silencios, el pequeño va a crear sus propios símbolos. Es la ausencia la desencadenante de su primer símbolo despegado del cuerpo, aunque posiblemente su antecedente corporal, el pulgar en la boca, también lo fuera.

Es en el silencio de la madre cuando aparece el primer objeto que la reemplaza: el carretel en el niño de Freud (1920), el osito de peluche en el de Winnicott (1971). Este es un silencio positivo, a diferencia del silencio materno prolongado y abandonico.

En los evangelios es la ausencia de Jesús la que convoca al memorial de su presencia a través del pan y el vino eucarístico, que permitirán su interiorización en cada creyente.

El pequeño crea su propio ceremonial entre la fuerza de su subjetividad y el peso del mundo exterior: es el objeto transicional. Esta circunstancia señala la instalación definitiva de la madre en su interior. Si ha tenido una madre deprimida, ella no vibrará con destellos de vida en su interior, ni su *self* tendrá los bríos y la energía suficiente para crear un objeto afuera. En el mejor de los casos creará un osito más apagado y menos cálido. En el caso de Caty el juguete será un osito bailarín pleno de vida. Lo mismo sucederá cuando el pequeño pronuncie sus primeras palabras, «mamá» o «papá». En cómo pronuncie estas palabras se puede entrever la

historia de sus vínculos primarios, las huellas de las vivencias no verbales de un infante.

Cuando éste adquiere la verticalidad, la marcha, la posesión de los objetos, necesita tomar posesión de la realidad y el lenguaje social de los mayores es un trampolín para integrarse al mundo. Es el tiempo del gesto denotativo con el dedo índice y el comienzo de las palabras.

El lenguaje de sus movimientos ha ido evolucionando desde los más arcaicos hasta los más elaborados y conscientes, pero a medida que crece le interesará más la adquisición del lenguaje verbal, para dar nombre a las representaciones en función de cómo sus congéneres le demandan.

El psicoanálisis ha insistido más sobre la evolución patológica del lenguaje que sobre la del movimiento. Se ha escrito sobre la ecuación simbólica donde el significado subjetivo de la palabra prevalece sobre el significante, el significado se transforma en significante. Por ejemplo, una flauta no representa un pene, sino que es un pene. Además, actualmente se habla de la alexitimia, la palabra desafectada, desprovista de emoción, enajenada del yo, cuando el paciente disocia el afecto de la palabra, del mismo modo que lo hace con sus órganos en las enfermedades psicósomáticas graves.

Con respecto a patologías del movimiento es muy reciente la publicación del libro de M. Berger (2002) sobre niños hiperactivos. Faltaría profundizar en los síntomas de hipomovilidad, apatía e inmovilidad, donde la cultura también ha dejado su influencia como valores de la normalidad social: tanto el ritmo vertiginoso como el pasivo, el estilo de vida, la competencia son estimulados por los medios de comunicación que proponen una actitud pasiva y devoradora del vértigo de información que suministran. Como ejemplo, quiero mencionar el caso de una paciente que de bebé fue fajada de cuerpo entero, incluidos los brazos. De pequeña solía sentarse en un sillón que usaba su papá y podía quedarse todo el día leyendo un libro sin que su presencia fuera requerida por su madre o hermanos. En la adolescencia gustaba de caminar hasta un parque cercano a su casa, donde se quedaba inmobilizada, sentada en un banco durante largas horas. Ya adulta necesitó de muchos años de «estar quieta en el diván» para poder vencer la parálisis a la que había estado sometida.

El psicoanálisis no ha considerado suficientemente en la descripción de los distintos cuadros nosológicos la patología del movimiento concomitante ni todos los caminos posibles para su elaboración. La desenfrenada producción de células

en el cáncer nos habla de un caos, de una grave patología del ritmo por ejemplo.

Los movimientos estereotipados, los rígidos, los movimientos disociados, etc. son síntomas de enfermedades mentales pero también de conductas de la vida cotidiana.

En las interacciones saludables del primer año de vida, los padres y el niño aparecen como seres creativos, son comediantes, bailarines, músicos, poetas. Esta creatividad que se conjura por el amor al hijo, ¿dónde queda luego?, ¿dónde queda en el futuro adulto?

La capacidad creativa se va reprimiendo o inhibiendo por una sucesiva adaptación a la vida adulta. El sistema social propone formas de control que inhiben el movimiento libre, como lo hicieron las instituciones religiosas o la época victoriana para la sexualidad. Sus códigos de lenguaje van empobreciendo las sutilezas de contenido, hacen perder con su estructura lógica las riquezas de ciertas coordenadas perceptivas, como si las palabras quedaran más cuadrículadas que dilatadas o sinuosas.

Así se va desconectando el mundo lingüístico del preverbal, como en la alexitimia, se va perdiendo el calor, el color, el olor, el sabor del afecto. Es al revés que en la ecuación simbólica, el significante va ganando al significado, lo va empobreciendo. A esto se refiere Fernando Pessoa:³

La mayoría de la gente se enferma de no saber decir lo que ve o lo que piensa. Dicen que no hay nada más difícil que definir con palabras una espiral: es preciso, dicen, hacer en el aire con la mano, sin literatura el gesto ascendentemente enrollado, en orden, conque esa figura abstracta de los muelles o de ciertas escaleras se manifiesta a los ojos... La mayoría de la gente no osaría definir así, porque supone que definir es decir lo que los demás quieren que se diga y no lo que es preciso decir para definir. Lo diré mejor: una espiral es un círculo vital que se desdobra subiendo sin realizarse nunca. Pero no, la definición es todavía abstracta. Buscaré lo concreto y todo será visto: una espiral es una serpiente sin serpiente enroscada verticalmente en ninguna cosa. Toda la literatura consiste en un esfuerzo por tornar real a la vida.

Los niños son muy literarios porque dicen como sienten y no como debe sentir quien siente según otra persona. Un niño al que una vez oí dijo queriendo decir que estaba al borde del llanto, en vez de «no tengo ganas de llorar» que es lo que diría un adulto, dijo: «tengo ganas de lágrimas», y esta frase, absolutamente literaria [...] alude decididamente a la presencia caliente de las lágrimas rompiendo en los párpados concientes de la amargura líquida. Aquél niño pequeño definió bien su espiral [...]

Este es el valor de la metáfora. La génesis de las metáforas más ricas en significación comienza en el encuentro de la madre con su bebé, cuando su actitud amorosa y creativa logra integrar el mundo afectivo, el corporal, los sonidos, el ritmo, el silencio con las palabras. En el pueblo Dogón (Mali) se dice que la semilla de la palabra habita en el interior de las clavículas del ser humano, lo que significa para ellos que la palabra es personal, tiene entrañas, puede ser *entrañable* y *desentrañada*.

La metáfora es la que más se acerca a esta imagen de palabra que tiene el pueblo Dogón: en su proceso de dar un nombre a una cosa que corresponde a otra, a través de una transferencia, crea un símbolo donde las cualidades se fusionan en algo más hondo que cualquier otra palabra, creando o despertando en cada persona diferentes sensaciones o significados.

Es una palabra original, creativa, singular, que se nutre del reservorio de imágenes del inconsciente creador individual provocado por los sentimientos de un objeto real o interno, o por los afectos del propio sí mismo. Por condensación o desplazamiento, gracias a las impresiones sensoriales cálidas o frías y la energía del movimiento de las imágenes se convierte en «una de las potencias más fértiles que el hombre posee» (Ortega y Gasset citado por Matoso, 1992)

En ellas hay una tensión entre el mundo subjetivo y objetivo como en los fenómenos transicionales. Hay una danza entre dos o más significantes con el significado, de la cual surge una síntesis de enorme riqueza en la que la percepción de la realidad externa o interna no se pierde y el significante no pierde su función de significar. Con la metáfora la emoción personal puede embellecer la realidad, puede sublimarla. Aunque no siempre el ser humano se atreve a utilizarla, muchas veces hay pudor de hablar con metáforas poéticas, como lo hay cuando dos personas adultas se encuentran con la mirada durante más de dos minutos.

La metáfora es como una máscara, revela y oculta. La metáfora es una potencia fértil para la psicoterapia porque ayuda a desvelar el sentido oculto del síntoma y también a construir el psiquismo. Destruye para construir.

Las metáforas en el vínculo psicoterapéutico

En todos los pacientes que han padecido un corte en su continuidad psíquica, por fallos en las relaciones tempranas, ya sean fronterizos, pacientes neuróticos con zonas frágiles, anoréxicos y

bulímicos, estructuras narcisísticas, cuadros psicósomáticos serios, aparecen en el proceso de la psicoterapia psicoanalítica, momentos de transferencia psicótica que resuenan contratransferencialmente en nuestras zonas arcaicas. La interpretación verbal habitual no es suficiente. Somos propulsados a buscar nuevas vías de comunicación para sintonizar con ellos. Cuando hablo de sintonía recuerdo la propuesta clínica en musicoterapia formulada por R. Benenzon (1985). Él invitaba a producir un canal de comunicación entre terapeuta y paciente donde debía coordinar el tiempo del paciente con el sonoro musical ejecutado por el terapeuta. Él diagnosticaba el ISO:

Un sonido o conjunto de sonidos o fenómenos sonoros internos que nos caracterizan. Estos sonidos y movimientos internos resumen nuestros arquetipos sonoros, nuestras vivencias sonoras gestacionales intra-uterinas, las sonoras del nacimiento e infantiles hasta nuestros días.

Se trataba en una sesión de sintonizar el ISO del paciente con el del terapeuta. Meltzer (1977) se refiere a esto cuando habla de las temperaturas en sesión y de la necesidad de complementar los ritmos y sonoridades del vínculo. Benenzon (1985) habla de la necesidad de comenzar con el mismo ritmo como fórmula para empatizar y luego dialogar musicalmente desde las diferencias. A un depresivo no es conveniente ponerle un ritmo alegre al principio ni al maníaco pasarlo muy rápido a la música lenta. Se trataría de poner en práctica la función de *rêverie*, empatizar sería escuchar primero los patrones musicales del paciente para tramsutar todos los aspectos sensoriales, corporales, afectivos no contenidos ni digeridos en su infancia por las fracturas de la función materna y reconvertirlos en representación psíquica, de *beta* a *alfa*. Por mi experiencia se trata de una acumulación muy intensa de vivencias y emociones, tanto negativas como positivas, que no pudieron ser asimiladas debido a su precaria organización psíquica y que nosotros descubrimos por sus mecanismos de identificación claramente narcisistas, proyectivas masivas o intrusivas.

En este caso el paciente reclama palabras organizantes pero también sentidas, palabras que lo toquen, que no salgan sólo de la mente racional sino de la percepción viva, atenta y despierta del cuerpo del terapeuta por la resonancia afectiva y sensorial con su paciente. Por eso es tan importante, en estos casos, estar abierto y capacitado para utilizar la contratransferencia corporal y emocional.

Las palabras deben apuntar al contenido pero, fundamentalmente, a cómo uno se las transmite, tono, volumen, ritmo, intensidades, melodías, etc. Las palabras pueden ser acción: pueden actuar de caricias o de arrullo, o ser cortantes como cuchillos.

Las personalidades frágiles tienen una percepción de radar para estas formas de comunicación, me han confesado muchas veces que no escuchaban lo que yo les decía sino el registro de mi voz que les tranquilizaba. En teoría de la comunicación esto se llama el metamensaje.

Podríamos incluir también la actitud general, emocional del terapeuta: su serenidad, su capacidad de resistir la agresividad y el odio, la excitación sexual, la intensidad pasional, su tolerancia, su paciencia, pero también su vivacidad, su fuerza, su energía, su empuje de vida. Esta actitud funciona como lenguaje en sí mismo. En estos casos el terapeuta puede ser vivido superyoicamente o puede transformarse en un yo auxiliar que cumple funciones maternas o paternas. Importa la transferencia pero también el vínculo humano.

Creo que a la escucha y al oído como canal predominante en la psicoterapia psicoanalítica se debería agregar el uso de la vista y el resto de los sentidos, para ejercitar la función de espejo omnireflexivo que Doltó (1986) describió como función materna. Debemos despertar todos los sentidos para descubrir las metáforas del paciente, corporales o verbales, y a través de ellas captar sus defensas y sus sinceridades. Sospechar cuándo éstas degeneran en ecuaciones simbólicas, lo que delataría la señalización de conductas regresivas o cuando éstas se empobrecen por la función represora o limitativa del yo.

En el conflicto entre lo siniestro y la belleza, tan típico en estos pacientes, la metáfora debe, finalmente, servir de salvavidas, de flotador, para que ganen en ellos su deseo de existir. Creo importante que el terapeuta despierte o desinhiba sus dotes poéticas. La comunicación metafórica, humorística, narrativa o poética puede llegar muy hondo al inconsciente desnudo del paciente a la manera de las nanas o los cuentos infantiles que los padres cuentan a los pequeños antes de dormir. No sólo sirven para el *insight* sino que ayudan a integrar y organizar aspectos disociados del paciente. Me pregunto si algún psicoanalista cantó alguna vez una canción a su paciente, supongo que algún psicoanalista infantil se ha atrevido. Estos como los padres de infantes se atreven más a jugar. Para este tipo de casos cuando no hay suficiente capacidad de simbolización utilizo un repertorio de recursos que actuarían como el cajón de juguetes: material para

dibujar, esculpir, máscaras, etc. Para poder acceder al inconsciente. Es necesario que el terapeuta discrimine cuándo el paciente no puede hablar por resistencia o por imposibilidad, que pueda captar por conocimiento e intuición cuándo debe contener, cuándo debe frustrar, cuándo debe usar la palabra, cuándo no, ya que en estos pacientes coexisten núcleos psicóticos y rasgos neuróticos. Necesidad y deseo pueden coexistir y confundir a la mirada del terapeuta.

En las sesiones individuales parto de la palabra e incluyo el lenguaje no verbal cuando éste se hace imprescindible. En mis grupos de expresión corporal voy del movimiento a la palabra: empiezo captando el interjuego de ritmos emocionales hasta ayudar a elaborarlos con el lenguaje verbal, al estilo de Avron (1985).

Hay momentos especiales en las que por el tipo de patología y de regresión se hace necesario pasar a una situación más activa en la comunicación. El paciente se debate entre ser o no ser. Por un sentido ético el terapeuta debería trascender el temor a caer en un *acting out*.

D. Winnicott (1989) nos relata, por ejemplo, la sesión con una mujer de 40 años en la que, para reparar una privación de mutualidad en el vínculo materno, tuvo que balancearle la cabeza en sus manos al ritmo del corazón como un leve y persistente acunamiento en la que no hubo ningún conflicto por erotización. Anzieu (1985) ponía su mano a unos centímetros de la piel de su paciente para crearles una envoltura psíquica. Este gesto recuerda la imposición de manos que Freud usaba en sus comienzos, pero que dejó debido a la transferencia erótica de sus pacientes histéricas. Creo que a partir de esa decisión, se perdió en la práctica psicoanalítica una actitud más abierta y flexible en la comunicación no verbal.

En mi caso he mencionado a mi paciente Margalida, de 35 años, a quien su madre intentó abortar dos veces. En otro artículo sobre pacientes fronterizos he descrito la despersonalización que sufrió en sesión, saliendo de su cuerpo, al revivir el aborto como situación traumática original: la amenaza de aniquilamiento, el aflojamiento del escudo defensivo de su prolongada proyección agresiva masiva y la consecuente y brusca separación del otro como objeto más real, representado en el terapeuta, hizo patente su vacío y su disociación psique-soma. En ese caso mi contacto por su coronilla (porque decía que se «iba» por allí) y la respiración al unísono actuó como una primera metáfora corporal condensada: mano, piel, aliento, para representar el pecho bueno que, a

través del contacto, nutre al bebé por la piel. También hoy puedo interpretar que esos gestos podrían restituir ese cordón umbilical que en su arcaica memoria corporal estuvo dos veces a punto de romperse. Fue una metáfora reparatoria como si se tratara de un buen cordón umbilical que la ató con más confianza a la vida y la ayudó a renacer a la realidad con más esperanza. En estos casos no se trata de hacer consciente contenidos reprimidos, como en las represiones sexuales de la histeria, sino de ayudar a unir el cuerpo con la mente. Se trata de experiencias sin representación psíquica tan primarias que el espacio terapéutico puede llegar a transformarse en un útero que crea las bases del psiquismo

Quiero demostrar también en este caso, en el que predominó la ansiedad paranoica por tanto tiempo, lo importante que fue conseguir y mantener por bastante tiempo la idealización, necesaria para introyectarme como una figura buena. No habría que temer un tiempo de idealización, siempre que se esté atento a que ésta no permanezca prolongadamente.

Para finalizar quiero mencionar la función terapéutica del silencio en la terapia. En el caso de Margalida y muchos otros, el silencio actúa como lenguaje de contacto, comprensión y acercamiento.

El silencio puede actuar de metáfora defensiva: el silencio fóbico, el silencio esquizoide, el silencio paranoico, etc. tienen atmósferas diferentes, pero ahora me refiero a la función del silencio de vida, del silencio en sí, del silencio primordial que se descubre cuando se desmantelan las defensas y vamos más allá de nuestra conciencia habitual.

La atención *ceró*, como la definió Bion (1963), la que va más allá del deseo, la memoria y el conocimiento lleva a una percepción diferenciada y sutil del silencio. Así como aconsejo que el terapeuta codifique sus emociones y registre las señales de su cuerpo, creo muy importante que haya tenido experiencias del silencio en su vida. La podemos descubrir en la asombrada y agradecida contemplación de la belleza de un paisaje cuando nos quedamos boquiabiertos exclamando ¡oh! Podemos profundizarla en la reiterada ejercitación de la respiración, en la meditación Zen, por ejemplo. Puede sorprendernos en el dolor de la incertidumbre, en el sentimiento de fracaso y frustración que, a veces, tenemos en la clínica cuando estamos en la frontera de la nube del no saber. Uno se arriesga. Surge lo espontáneo y lo creativo, y así podrá salir de allí una metáfora sorprendente, insólita, más luminosa.

Puedo decir que hay una función estética y una función ética en el silencio. En la función estética se puede aprehender, intuir el núcleo del misterio. Ésta está conectada con la belleza y la bondad de la vida, la *kalokathaiá* griega. Puede percibirla en uno y comunicarla más allá de todos los ruidos de las pulsiones y producciones tanáticas.

En la función ética del silencio uno aprende a escuchar al paciente, a respetar su ritmo, a apreciar su silencio, porque éste le puede encaminar al ser verdadero. Gracias a ésta el terapeuta desarrolla la empatía, aprende a captar cuándo debe o no debe interpretar, a no marcar nuestra superioridad y poder sobre el paciente. Es en esa atención *ceró* cuando, despojados de nosotros mismos, podemos permitir que el otro se nos revele.

Eliot (1935-1940) dice en uno de sus poemas: «En el punto inmóvil del mundo que gira ni carne ni hueso, ni desde ni hacia [...] rodeada por una gracia del sentido, una luz blanca fija y móvil [...] allí está la danza».

En ese punto de silencio se encuentra la verdadera danza...



Susana Volosín

Menorca 6 Bajos

07011 Palma de Mallorca

Tel. 971 45 45 24

Notas

1. Trabajo presentado en el *Encuentro internacional en Barcelona en homenaje a Donald Meltzer*. Octubre de 2002. Grupo Psicoanalítico de Barcelona.

2. Este dato debe rectificarse. Tomatis descubrió que el útero protege de los sonidos fuertes y que la voz grave del padre llega al feto a través del canal auditivo de la madre.

3. Cita del Dr. Mario Buchbinder en una Conferencia realizada en el Centro *Corendins*, Palma de Mallorca, enero de 1999.

Bibliografía

- ANZIEU, D. (1985). *El yo piel*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1987.
- AVRON, O. (1985). «Energie libidinale et emotionalité», *Revue de psychoterapie et psychoanalysis*, París, (1985).
- BENENZON, R. (1985). *Manual de Musicoterapia*, España: Paidós, 1985.
- BERGER, M. (2002). *El niño hiperactivo y con trastornos de atención*, Madrid: Síntesis, 2002.
- BICK, E. (1986). «Notes in infant observations in psychoanalytic training», *The International Journal of Psychoanalysis*, Nº 45, p. 558-66, 1986.

- BION, W. R. (1959) *Experiencias en Grupos*, Buenos Aires: Paidós, 1963.
- (1963). *Elementos del Psicoanálisis*, Buenos Aires: Hormé, 1966.
- BOADELLA, D. (1993). *Corrientes de vida*, Buenos Aires: Paidós.
- CYRULNIK, B. (2002). *Los patitos feos*, Barcelona: Gedisa, 2002.
- DOLTÓ, F. (1986). *La imagen inconsciente del cuerpo*, Barcelona: Paidós
- ELIOT, T. S. (1935-1942). *Cuatro cuartetos*, Buenos Aires: Editorial Raigal, 1966.
- FREUD, S. (1920). *Más allá del principio del placer*, Barcelona: Orbis, 1988.
- (1925). *Inhibición, síntoma y angustia*, Barcelona: Orbis, 1988.
- GRODDECK, G. (1991). *L'être humaine comme symbole*, París: Gérard Lebovici.
- HESNARD, A. (1976). *De Freud a Lacan*, Barcelona: Martínez y Roca, 1976.
- LANGER, S. (1979). *Philosophy in a new key*, London: Harvard University Press.
- MARAGALL, J. (1970). *Obres Completes*, Barcelona: 1970.
- MARRONE, M. (2001). *La teoría del apego*, Madrid: Psimática.
- MATOSO, E. (1992). *El Cuerpo, territorio escénico*, Buenos Aires: Paidós, 1992.
- MELTZER, M. (1988). *The apprehension of beauty*, London: The Clunie Press.
- (1977). *Sinceridad y otros trabajos*, Buenos Aires: Spatia.
- (1987). *Vida onírica*, Madrid: Tecnipublicaciones, 1987.
- MENEGAZZO, C. (1994). *Umbrales de plenitud*, Buenos Aires: Editorial Fundación Vínculo, 1994.
- MILNER, M. (1965). «El papel de la ilusión en la formación de símbolos», En M. Klein, *Nuevas direcciones en Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1972.
- PIONTELLI, A. (2002). *Del feto al niño*, Barcelona: Espaxs, 2002.
- RILKE, R. M. (1903). *Carta a un joven poeta*, Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- SIBONY, D. (1995). *Le corps et la danse*, París: Seuil, 1995.
- STERN, D. (1991). *El mundo interpersonal del infante*, Buenos Aires: Paidós.
- (1998). *La primera relación madre-hijo*, Madrid: Ed. Morata.
- TOMATIS, A. (1980). *La nuit utérine*, París: Editions Sotck, 1980.
- VOLOSÍN, S.; KESSELMAN, S. (1993). *Diálogo sobre lo corporal*, Buenos Aires: Paidós, 1993.
- VOLOSÍN, S. (1998). «Los pacientes fronterizos: crisis en las fronteras del Psicoanálisis», en el Primer Congreso de Psicoterapia Psicoanalítica de la AEPP: *De las sensaciones, los afectos y el conocimiento*. Barcelona, mayo de 1998.
- (1993). *Desde el silencio*, Buenos Aires: Revista Kiné.
- (1998). «El proceso creativo: un camino hacia la individuación», en las Jornadas de Antropología Vincular, San Juan, Argentina.
- WINNICOTT, D. (1989). *Exploración psicoanalítica*, Buenos Aires: Paidós, 1991.
- (1971). *Realidad y juego*, Barcelona: Gedisa, 1972.