

CREATIVIDAD Y PSICOANÁLISIS

EL VACÍO, EL ENIGMA, EL EROTISMO, LA MUERTE Y LO SUBLIME

Javier García Castiñeiras¹

*"A nosotros, los legos, siempre nos intrigó poderosamente averiguar de dónde esa maravillosa personalidad, el poeta, [el músico, el pintor, el escultor, el coreógrafo, el cineasta,] toma[n] sus materiales...y cómo logra[n] conmovernos con ellos, provocar en nosotros unas excitaciones de las que quizás ni siquiera nos creíamos capaces".
(Freud,, 1979 [1907]) (El creador literario y el fantaseo. O.C. Ed. Amorrortu, vol., pág. 127).*

¿Qué hay detrás de una creación artística, una creación científica, una creación artesanal, un síntoma como creación? Puede ser un punto de partida. Pero ¿hay un detrás que pueda explicar estos actos? ¿Tienen todos estos actos un motivo para ser reunidos como creativos? El psicoanálisis ha podido decir algo sobre el proceso psíquico de la creación pero no revelará el misterio que ella encierra y no precisamente por un culto de lo enigmático. En su escrito sobre Leonardo da Vinci Freud escribió: *«hemos de confesar que la esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente.»* Hemos aportado al arte y a la cultura en general pero, por cierto, el arte nos ha aportado mucho más a nosotros.

Cuándo me invitaron de la Comisión científica a participar en este panel de cierre del congreso sobre creatividad pensé qué muchos otros colegas con una extensa práctica artística y estudios literarios podrían seguramente participar mejor que yo en este lugar. Luego pensé que la creación no se refería solamente en una dirección artística sino a hablar sobre el acto creativo, que excede por cierto el arte, involucra al psicoanálisis en su práctica, pero sobre todo implica a la vida cotidiana. Recordé que Winnicott (1993) decía que el artista tenía un don creativo especial pero que todo humano tiene el germen de la creatividad y tiene que ver con la experiencia infantil de crear el mundo, la ilusión y la capacidad lúdica. Pero, aún con dudas, tuve una ocurrencia que me ingresó al ruedo. Un recuerdo de algo que había realizado en mi juventud, una composición, un collage que no evocaba nada de lo bello o estético

¹ Miembro Titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. gp@adinet.com.uy

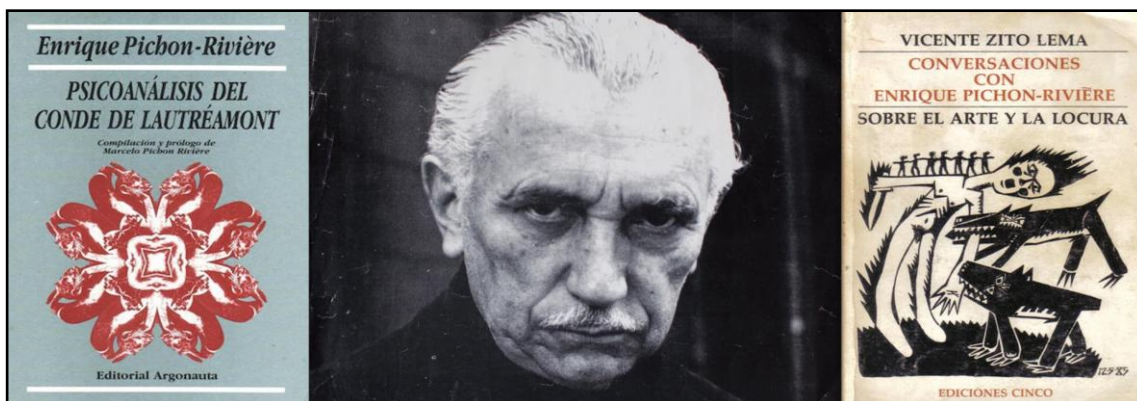
pero, sin embargo, siempre me resultó muy entrañable y lo tuve por muchos años colgado como un pequeño cuadro que me acompañó. Lo busqué, pero no lo encontré. Sin embargo él se me apareció en el recuerdo como ocurrencia. Se trataba de una composición de fotos en blanco y negro, analógicas claro está, de un grano grueso, que mostraban la imagen de Enrique Pichón Rivière (1907-1977) y, como su sombra, Isidore Ducasse el Conde de Lautréamont (1846-1870) en su única foto disponible. **L'Autre a Mont**: El otro en Montevideo; quizás. Y algunas letras que atravesaban esas imágenes difusas que decían: *L'autre monde*, el otro mundo. Lo que insistía era "el otro" y en un contexto enigmático y siniestro. Eso había surgido luego de lecturas de los poetas malditos como Corbière, Rimbaud, Mallarmé, y especialmente Antonin Artaud y, como un antecesor a ellos, Isidore Ducasse. Había leído los cantos de Maldoror² y había intentado acercarme al conocimiento de su vida. Muy poco pude averiguar. Impresionaban sus pocos años al morir; un muchacho de 24 años. Oculto o mostrándose bajo la forma de el Conde, pero sin rastros de Isidore. Parecía existir un manto sobre su vida, lo que hacía a su escritura más relevante. Lo velado incita a buscar. No vi ninguna imagen que me permitiera decir "éste es Isidore Ducasse".

Luego leí en una revista Ciclo de 1949 un texto de Enrique Pichón Rivière llamado Vida e imagen del Conde de Lautréamont. Me enteré allí que todas las investigaciones sobre la vida del Conde se vieron



La tentación de San Antonio, 1650; del flamenco Joos Van Craesbeeck, Museo: Galería Estatal de Arte, Karlsruhe (Alemania); técnica: Oleo (78 x 116 cm.) y, a la derecha, foto montaje de I. Ducasse.

² "¿Cómo ha de poder un grito semejante determinar una sintaxis? A pesar de todos los anacolutos activos, ¿cómo puede el ser sublevado conducir una acción? Es ese el problema resuelto por los Cantos de Maldoror. Todo se articula en el cuerpo cuando el grito —él mismo inarticulado, pero maravillosamente simple y único— dice la victoria de la fuerza. Todos los animales, aun los más inofensivos, articulan un grito de guerra. Pero en la Naturaleza todas las fuerzas son parodiadas. Y en la vida animal múltiple que ha vivido, Lautréamont ha oído gritos belicosos que son «cloqueos ridículos». Ha oído gritos sin jerarquía que nos hacen pensar en lo que llamaríamos de buena gana gritos de masa, gritos que nacen de la masa biológica. Parece que ese fuera el pensamiento de Paul Valéry cuando dice en *Monsieur Teste*: «Los tiernos balaban, los agrios maullaban, los gruesos mugían, los flacos rugían». Hay que ascender a lo humano para tener los gritos dominantes. A través de un estruendo poético, se los oirá pasar en los Cantos de Maldoror." Gastón Bachelard (1940). GASTON BACHELARD. Artículo publicado en Revista Sur, octubre de 1940.



siempre obstaculizadas por factores externos, fortuitos y, sobre todo, por factores internos, de aquellos que se ocupaban de investigar. Enloquecían o morían. Enrique Pichón Rivière había conocido en el hospicio de las Mercedes, dónde él trabajaba, al escritor uruguayo Edmundo Montagne. Lo encontró internado allí con una depresión profunda. Montagne le relató a Pichón sus investigaciones sobre Isidore Ducasse. Todas las calles recorridas por esas investigaciones terminaban siendo un callejón sin salida. El día siguiente de una de las conversaciones que tuvo con Pichón, Montagne apareció colgado con una sábana. Las tragedias se repetían entre los investigadores de la vida del Conde pero Pichón creía en su fortaleza psíquica para continuar estas investigaciones. Así lo hizo desde Buenos Aires, en Córdoba donde también había estado Lautréamont, en Montevideo y en París, con Breton y Lacan, entre otros. Casi no aparecían huellas. No se encontraban fotos de ningún momento de su breve vida, aunque sí de su familia. Pude comprobar que el no dejar rastros fue deliberado cuando leí en sus Poesías: "*no dejaré memorias*".

"Muchas veces me he preguntado -dice E. Pichon Rivière- qué es lo que lo mueve a Lautréamont a escribir ese libro infernal que son sus Cantos de Maldoror. Y podemos decir: una situación caótica interna, un profundo dolor, una necesidad de sacarlo a flote, poder verlo, hacer que los demás lo ayuden a soportar ese infierno.. [Había descendido hasta la muerte, la había tocado...] Ya no podía estar a solas con semejante carga, necesitaba compartirla. (...) se asusta de su infierno, sufre al verlo. Pero, a la vez, lo alivia enfrentarlo, vencerlo." (Zito Lema, 1976; pág.153-4)

¿Eran locos los poetas malditos? Es claro que "loco" no significa psicótico. Y si no lo fuera es necesario aclararlo. Maimónides, en el siglo XII dijo: "Sin locura, el mundo

sería lúgubre”³. Y cuando los artistas sufrieron una psicosis, como en el caso de Vincent Van Gogh (1853-1890), Edvard Munch (1863-1944) y Antonin Artaud (1896-1948), no fue desde la psicosis que crearon sino a pesar de la psicosis; en mi opinión. Winnicott decía que la creatividad necesitaba de la libertad lúdica y que los psicóticos no disponían de ella⁴.

Quien inventó el teatro de la crueldad fue, dicen quienes lo conocieron en sus últimos años en su vida doméstica, un hombre tierno. Quien rompió con el apellido o nombre paterno Rey (Antonio Rey, Antoine Roi) rico armador de Marsella⁵. En un poema, escribió: “yo, Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, mi madre y yo;...” Podemos suponer que el nombre o apellido Rey desapareció, fue tachado, borrado, lo cual nos acerca a un mecanismo en las psicosis -forclusión del nombre del padre- si así fuera posible confirmarlo; yo no lo he podido hacer. Pero, también sabemos, que su apellido fue Artaud y no Roi y que Artaud tiene las tres primeras letras de Arthur y las tres últimas letras de Rimbaud (1854-1891), su poeta preferido. ¿Una creación y apropiación? Por los datos que se recogen en las biografías esto podría ser un juego de letras casual, como también lo puede ser *l'autre a Montevideo*. En todo caso los enigmas nos llevan a esos juegos de creación. Esta podría ser una primera aproximación fuerte: detrás la creatividad encontramos algo enigmático.

En 1977 muere Enrique Pichón-Rivière y en ese mismo año se publica la primera y única foto encontrada de Isidore Ducasse⁶. Hasta dónde puedo saber un tiempo después de la muerte de Pichón leí la noticia de la publicación en un diario francés de la foto de Ducasse. Es muy probable que Pichón no la haya conocido.

³ Maimónides, (1158-1168) *Misná Tora, Libro de los secretos y Moré Nebukim*. Frase que aparece en el 68 francés en una pintada en Nanterre: “¡Sin locura, el mundo sería lúgubre!”.

⁴ Esto es a pesar de que investigadores europeos han podido predecir con asombrosa precisión quiénes eran artistas en cierta población basándose en indicadores de riesgo genéticos asociados con características de la esquizofrenia y el trastorno de personalidad bipolar.

El estudio, publicado en la revista *Nature Neuroscience*, encontró que hay indicadores genéticos de riesgo de esquizofrenia y trastorno de personalidad bipolar que pueden predecir quiénes son personas creativas. No obstante son criterios inespecíficos y además no denuncian patología sino ciertos rasgos de predisposición, tampoco específicos. Pero acercan la creatividad a la locura.

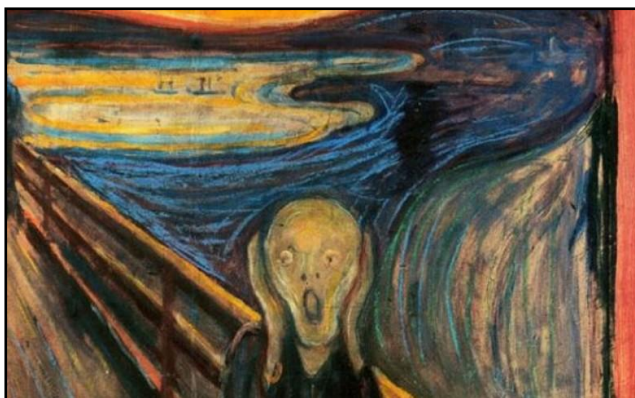
⁵ Otros biógrafos nombran a su padre: Antoine Roi Artaud. Antonin Artaud en una de sus conferencias en México dijo: “Viví hasta los veintisiete años con el odio oscuro del Padre, de mi padre particular. Hasta el día en que lo vi fallecer. Entonces ese rigor inhumano, con el que, yo lo acusaba, me oprimía, cedió. De ese cuerpo salió otro ser. Y por primera vez en la vida ese padre me tendió los brazos. Y yo, que estoy atormentado por mi cuerpo, comprendí que él había estado toda la vida atormentado por su cuerpo y que hay una mentira del ser contra la cual hemos nacido para protestar...”

⁶ Jacques Lafrère encontraría una fotografía suya en casa de los descendientes de Georges Dazet, un viejo compañero de estudios del poeta.

En esos años de lecturas literarias y psicoanalíticas estuve a la vez sumergido en mis análisis. Lo inhallable, el desencuentro, los encuentros inesperados, los estruendos viscerales engarzados a palabras nuevas, balbuceos, cercanías, lejanías, eso que Walter Benjamin llamó *auras*⁷; soledades de miradas que encontraban vacíos como el agujero de la boca del grito de Munch; los gritos... la pre-dictadura violenta, el golpe-terror. ¿Qué hacer con eso? ¿Permite la sublimación transformar la destrucción y la muerte que nos habita internamente y nos rodea socialmente?



Foto de Isidore Ducasse encontrada y publicada



El grito. Edvard Munch

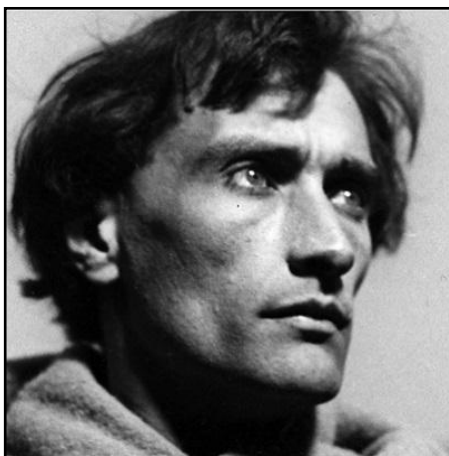
El psicoanálisis desde su origen en Freud se interesó por lo desconocido, lo enigmático en lo humano. Ir hacia allí y trabajar desde allí. Lo inconsciente, la sexualidad, sin dudas. No nos referimos a la sexualidad animal, biológica, sino a un punto de partida que inaugura el psicoanálisis, donde la sexualidad está desde siempre como efecto de

un nexo, de una articulación, de una yunta especial entre la excitación corporal real y, por otro lado, un representante de la cultura, un signo, más específicamente un significante, por su carácter material y no conceptual. La función de la pulsión freudiana es representar la excitación real. Y esa yunta (excitación real-significante) se

⁷ Benjamin: *Aura*. entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar. *Condicionamiento social de la decadencia del aura: las masas contemporáneas demandan "Acercarse a las cosas" (¿inmediatez?) y también, por otro lado, sobreponerse o ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la reproducción. Apoderarse como imagen (¿representación fidedigna?), pero más aún como copia (reproducción). La reproducción es diferente a la imagen. En la imagen hay unicidad y durabilidad (pensar la difusión de la filosofía en PDF's), en la reproducción hay fugacidad y repetibilidad (poner en disposición medios técnicos, marcar texto, subir el "editable"). ¿La reproducción es mediatez en el sentido de médium? A esta paradoja de la obra de arte, que no es en modo alguno la única que encontraremos en el campo estético, Benjamin la bautiza con el término de aura, a saber: la cercanía que manifiesta una distancia. Castrillo, Dolores (NUCEP).*

produce en una experiencia con otro desde el nacimiento; en escenas, danzas, musicalidades, formas, coreografías, baño de palabras. ¿Podríamos animarnos a situar allí un primer fundamento de las artes? No se trata de una transmisión oral pedagógica, un decir racional o un blablablá, sino de un hacer junto con otro. En cierta medida podríamos llamarlo: un *saber hacer* con la excitación. Sabemos también que desde esa articulación básica entre excitación y cultura comienza un malestar y puede comenzar una transformación creativa de ese malestar. Supongo así que en el cogollo de un acto creativo hay un cierto malestar, una incomodidad al menos, o un sufrimiento también, que nos mueve a transformarlo. Es un inicio. Necesita ser continuado por sustituciones simbólicas sucesivas, por un recorrido simbolizante que posterga la satisfacción pulsional directa de la excitación, mientras su libido se desplaza en redes simbólicas, lo que determina una espera, debida a la oposición determinada por la diferencia que difiere -en sentido derrideano de "*différance*", lo diferente, lo diferido-, genera una idea de temporalidad y permite la ilusión. En ese tiempo cambian, la meta de satisfacción pulsional sexual por otra como la creación utilitaria o estética o ambas, un cambio destinado a otros, a un lazo social, a un reconocimiento y, también cambia el objeto original al que iba dirigida la satisfacción, por otros objetos. En psicoanálisis hablamos así de sublimación. Es la pulsión sexual parcial no reprimida, en principio para Freud, lo sublimado. No es sinónimo de creación, exactamente. Pero la creación implica sublimación y viceversa. ¿Pero qué sucede con la pulsión de muerte?

Los poetas malditos pueden verse como un grupo de humanos que desde la



Antonin Artaud

producción artística-simbólica gritaban por asesinar el símbolo. En el caso de Artaud, con su Teatro de la crueldad, nos muestra su búsqueda de un lenguaje textual que mate la palabra y el sentido. Alejandra Pizarnik escribió que aspiraba a hacer "el cuerpo del poema con mi cuerpo". "Romper con la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida", dice en un

artículo dedicado a su admirado Antonin Artaud. Y

en una anotación de su diario de 1962 escribe: "Deseos de escriturarme, de hacer letra

impresa de mi vida. Instantes en que tengo tantas ganas de escribir que me vuelvo impotente. Digo escribir por no decir cantar o bailar, si se pudieran hacer estas dos cosas por escrito. El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto.”⁸

El énfasis queda puesto en la violencia que implica estar dentro del mundo de las palabras, del lenguaje, en esa yunta entre la excitación-carne y el significante, la sexualidad impuesta desde el Otro, la cultura y sus portadores humanos, alienación de la que no podemos salir pero que podemos denunciar y hacerla decible con palabras que crujen con el cuerpo.

Nietzsche en *El origen de la tragedia*, se pregunta ¿cuál es el fondo del que brota la necesidad de la creación artística? (Nietzsche, 2007[1943]). Ubica allí un núcleo Apolo-Dionisos. Es decir, la bella apariencia y la medida, por un lado, y la embriaguez y el exceso, por otro. La tragedia es concebida por Nietzsche como un «coro dionisiaco que se descarga siempre de nuevo en un mundo de imágenes apolíneas». La bella apariencia surge del horror dionisiaco. Lo bello surge del horror. El psicoanálisis ha relacionado fuertemente el horror con el vacío, la nada, la castración; representación también posible de la muerte. Es que cuando entramos al mundo semiótico se pierde la cosa, como se pierde el lienzo del pintor, el diccionario o la página en blanco en el poeta, o la piedra de mármol bruta en el escultor. Das Ding es el vacío. El encuentro con él: lo *Unheimlich*, lo siniestro. En su lugar, la posibilidad creativa y, en su vértice, la maravilla de lo bello. Entonces, lo sublime tiene inevitablemente un corazón siniestro de sexualidad y muerte.

⁸ O en un poema de Artaud:

“soy Antonin Artaud / y si lo digo / como sé decirlo / inmediatamente / veréis mi cuerpo actual / saltar en pedazos / y reunirse / bajo diez mil aspectos / notorios / un nuevo cuerpo / con el que no podréis / olvidarme / nunca jamás” (Artaud; 1925)



Kjär

un estado de la más profunda tristeza. A partir de allí en un vuelco de este estado, se le ocurre comenzar a pintar con resultados que sorprendieron a su cuñado que no creyó que fueran de ella y, en adelante, produjo varias obras maestras. Para Klein, el vacío, la falta de la madre apaciguadora de una pequeña niñita, la deja frente a una madre terrible, persecutoria, que le provoca una gran angustia. La creatividad la vincula a un acto de reparación, de reconstrucción del objeto bueno en el interior de uno mismo.

El ejemplo manejado por Klein es tomado por Lacan en su Seminario sobre Ética (Lacan, 1959-1060). Las implicancias que la idea de vacío tiene en las teorías de Klein y de Lacan van en la misma línea de

Melanie Klein en "Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador" (Klein, 1975 [1929]), trabaja el tema de la creación artística, la pintura, a partir de un caso contado por la escritora Karin Michaelis en "El espacio vacío", de una joven que se volvió pintora a partir de no tolerar un vacío. Ruth Kjär no tenía un destacado talento creador y estaba presa de una profunda depresión melancólica, suicida. Si trataba de explicar esto, decía algo así: 'Hay un espacio vacío para mí, que nunca puedo llenar'. Su hogar era una galería de arte moderno de grandes pinturas que su cuñado le prestaba. Era uno de los más grandes pintores del país. Pero un día él se llevó un cuadro, lo que dejó un espacio vacío en la pared, que en alguna forma inexplicable parecía coincidir con el espacio vacío que Ruth sentía dentro de ella. Cayó en



Kjär

promover una creación sublimatoria. Pero, a diferencia de Klein, Lacan no ve en ese vacío a la fantasía terrible del cuerpo de una madre mala, objeto malo kleiniano, sino a *das Ding*, la Cosa. Pienso que la fantasía de una madre terrible es un imaginario privilegiado producido por el vacío de la Cosa, pero Lacan apunta al vacío. Es decir, coinciden en colocar al vacío como punto de partida pero lo piensan diferente. En Klein es un efecto imaginario de la fantasía inconsciente, mientras que para Lacan se trata de *la Cosa, de un vacío estructurante del psiquismo humano*⁹. Esa *Cosa* es lo que se pierde al entrar al mundo simbólico del lenguaje y la cultura; cuando la excitación se une a un significante. Un real ilimitado pasa a padecer del significante (Lacan, 1988 [27 de enero de 1960]); algo que comprende la estructuración del sujeto, distinto a una fantasía. La Cosa está velada, no se presenta y el *Trieb*, la pulsión, siempre plástica, entrando en juego una en lugar de otra, se comportan como una red donde la libido se desliza en el juego de los signos (Lacan, 1988; pág. 114), bordeando el vacío. Como dije antes, el vacío se produce en la entrada a lo simbólico, al lenguaje, donde se pierde la Cosa; desde siempre perdida. Hace a la diferencia entre el humano y el viviente-animal, o entre la pulsión y el instinto. El instinto animal tiene una respuesta codificada. La pulsión no. La pulsión tiene que hacer algo con ese agujero, ese vacío, cada vez, que no sea solo sufrirlo o hacerlo grito permanente. Tiene que padecer el significante y discurrir por redes que bordean el vacío y, en esos derroteros buscar respuestas a la sexualidad, en un recurso simbólico. Esto que Lacan llama (en el Seminario 23): el *saber hacer*, una invención que requiere hacer otras cosas con las mismas marcas; ordenarlas de otra forma. Y es un saber hacer con otro, lo que hace lazo con el Otro-simbólico, la cultura, lo social. "El arte, el artificio supone un modo de tratamiento del agujero, que marca la invención de algo nuevo y bello (tal como Lacan lo plantea en el Seminario 7). Quizá sea necesario resaltar lo bello, porque no se trata solamente de una invención, sino que de eso no se padezca, porque el síntoma, del que el sujeto se queja en un análisis, es ya un invento" (López, E. 2019). El arte se sirve así del agujero, para la invención. Lacan pone como ejemplo al alfarero (en el Seminario 7 y en el 23) que crea una vasija a partir del agujero. Ejemplo tomado del

⁹ No es exactamente el *das Ding* freudiano, esa cosa, la cosa inaccesible del mundo de Kant, que está en relación al conocimiento. Se trata más en un sentido hegeliano transportado al psicoanálisis por Lacan.

artículo de Heidegger “La Cosa” (2001)¹⁰: “...lo cósmico de la vasija, de ninguna manera descansa en la materia de que se compone, sino en el vacío que coge”. Pero podríamos citar al lienzo del pintor, la desnudez que *per vía de levare* va descubriendo el escultor o el enigma de sentido que deja el poeta, o la música tejiéndose alrededor del silencio que ritma, o el telar alrededor del vacío. El arte está siempre ahí, tocando lo real, lo que no puede ser dicho pero a partir de lo cual surgen los enigmas, los discursos y lo bello, haciendo más pacífica la vida humana desde el *Trieb*¹¹.

Didi-Huberman retoma del *Ulises* de James Joyce la siguiente expresión: “Si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja, si no, una puerta. Cierra los ojos y mira” (Didi-Huberman, 2014). Invita a ver con los ojos cerrados, a través del tacto u otros sentidos (Espinoza Cerviño, A.; 2021). Así la imagen adquiere espesor, volumen y los vacíos permiten distinguir y ver a su través. Nos invita a ver los vacíos o los síntomas mediante los cuales (la reja o verja) nos mira. Tras estas consideraciones, “empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida [...] y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia” (Didi-Huberman, 2014) (Espinoza Cerviño, A.; 2021).

Lo que venimos diciendo lo vemos también en el tratamiento psicoanalítico. El síntoma ya es un *saber hacer* con algo de la pulsión sexual, que limita al goce por el carácter simbólico del síntoma, pero también lo mantiene -al goce- en el mismo síntoma. Se sufre-goza con el síntoma. En un análisis es el síntoma el que necesita caer para dejar ese espacio vacío para ver a su través y permitir distinguir y crear otra cosa. Permitir la vida, esto es, la sexualidad circulando en la cultura. Veíamos con una colega hace poco tiempo el caso de una paciente con importantes síntomas de anorexia, cómo éstos mejoraron tras que la analizante comienza a cocinar, desarrollando un verdadero gusto culinario. Vertiente sublimatoria que la lleva a que ceda el síntoma y comience a comer más libremente; pudiendo hacer con la pulsión algo menos sufriente que su anorexia; la sublimación como destino en lugar de la represión y el síntoma. No es una receta, claro está, es un surgimiento singular.

¹⁰ Heidegger (2001): “El alfarero- escribe Heidegger- coge primero y continuamente lo incogible del vacío y lo produce como lo cogedor en la figura de la vasija...lo cósmico de la vasija, de ninguna manera descansa en la materia de que se compone, sino en el vacío que coge”.

¹¹ “Trato de decir, dice Lacan (en el Seminario 24) que el arte está más allá de lo simbólico. El arte es un *saber-hacer*, lo simbólico está en el principio del hacer. Creo que hay más verdad en el decir que es el arte que en cualquier bla-bla-bla...” (Lacan (2015 [1976-1977])

Algo hay que hacer con la excitación para tramitarla simbólicamente, para ingresar en el lenguaje o los lenguajes y los sistemas de intercambio que rigen en la cultura que habitamos. Pero al mismo tiempo ese forzamiento cultural sobre el cuerpo ejerce una violencia simbólica desde el vacío, la angustia, lo siniestro y la muerte. Un objeto de arte -dice Pichón Rivière- "es aquel que nos crea la vivencia de lo estético, la vivencia de lo maravilloso, con ese sentimiento subyacente de angustia, de temor a lo siniestro y a la muerte. Y que, por ello mismo, sirve para recrear la vida" (Zito Lema; 1976; pág. 128). "...la vivencia de la muerte es lo fundamental en toda situación de creación" (Ibid; pág. 129). Podríamos ver allí la piedra fundamental de toda creación y quizás también, el núcleo de lo bello.

Montevideo, julio de 2022.

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, Antonin. *El Pesa-nervios*, Córdoba, ed. Fahrenheit, 1º ed. 1925.
- Bachelard, Gastón. 1940. Artículo publicado en Revista Sur, octubre de 1940.
- Castrillo, Dolores. Tomado de: <https://nucep.com/publicaciones/la-creacion-artistica-entre-la-belleza-y-el-horror/>
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. Enero 2121 [6ª Reimpresión]. ISBN: 978-987-500-009-4.
- Espinoza Cerviño, A. (2021). Georges Didi-Huberman: un acercamiento a la paradoja de la imagen. Contribuciones desde Coatepec, núm. 35, 2021. Universidad Autónoma del Estado de México
- Freud, S.,(1979 [1907]). El creador literario y el fantaseo. O.C. Ed. Amorrortu, vol.IX, pág. 127.
- Heidegger, M. (2001). Conferencias y artículos. Ediciones del Serbal, S.A. 2ª ed., 1ª imp. (31/09/2001). ISBN 9788476283820
- Klein, M. "(1975 [1929]). "Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador Editorial Paidós y Horme. Argentina.
- Lacan, J. (1988 [27 de enero de 1960]). El Seminario 7. La ética del psicoanálisis. Editorial Paidós. Buenos Aires; 1ª edición.
- Lacan, J. (2010 [1975-1976]). El seminario, Libro 23, El Sinthome, Buenos Aires, Paidós.
- Lacan, J. (2015 [1976-1977]) Seminario 24 de Lacan. LÍNSU... Editorial Ecole Lacaniene de Paris. ISBN: 9789687995175
- López, Eliana (2019). La invención. Un modo de hacer con el agujero. XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. Tomado de: <https://www.aacademica.org/000-111/436>
- Nietzsche, F. (2007[1943]). El origen de la tragedia. Editorial Espasa Calpe. Madrid.
- Pichón-Rivière, E. (1946). Vida e imagen del Conde de Lautréamont. En: Revista Ciclo; marzo-abril de 1946. Argentina.
- Pichón.Rivière, E. (1970) A cien años de la muerte de Lautréamont Cantos de Maldoror (Análisis psicoanalítico del poema IX del primer Canto). En: Revista Los libros Alo II núm. 13 nov 1970 (Buenos Aires, Argentina)
- Winnicott, D. (1993). Realidad y juego. Editorial Gedisa. Barcelona.
- Zito Lema, V. (1976) Conversaciones con Enrique Pichon Rivière, Sobre el arte y la cultura. Timerman Editores. BsAs.