



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Trabajo Final de Grado
Modalidad: Monografía

El dibujo y la pintura: un puente de acceso al inconsciente y al conflicto psíquico en el psicoanálisis

Estudiante: Ingeborg Schandy Abreu

C.I.: 1.557.694-5

Tutor: Asist. Mag. Andrés Granese Bortolini

Revisora: Prof. Mag. Virginia Masse Fagundez

Montevideo, Diciembre 2022

“Terapia y sublimación”

Un día, finalizando una sesión con mi psicólogo, éste me dice algo que me pareció una excelente “idea” y que, por cómo lo dijo, parecía que se le acababa de ocurrir.

Que me busque un buen taller de pintura.

Lo busqué, lo encontré, y pinté 4 años en sesiones de cuatro horas, de pie y contra una enorme pared, sobre lienzos de metro y medio, dos metros...

La sensación de placer con la que transitaba la pintura fue indescriptible.

Pinté llorando, pinté bailando, pinté riendo. Pude transformar mi dolor en cuadros y en bienestar psíquico, pude elaborar mis duelos entre lienzos y pinceles, y sin saberlo.

Y hace poco lo entendí, leyendo a Sigmund Freud.

Que esa “idea” de mi psicólogo, que hasta me pareció un poco descolgada había sido una intervención psicoanalítica puntual con un propósito muy certero.

Gracias, a mi psicólogo.

Gracias, a mi maestro de arte.

Gracias, a mi tutor, por su apoyo durante todo el proceso de este TFG.

Y gracias a la revisora, por su tiempo y su colaboración.

ÍNDICE		Página
	Resumen	3
	Introducción	4
1.	Sigmund Freud, su teoría y el dibujo	6
2.	El inconsciente según Freud	9
	2.1. La pulsión	14
	2.2. El proceso de sublimación	15
	2.3. La asociación libre	17
3.	El uso del dibujo en el psicoanálisis	19
4.	Por qué dibujan los niños	21
5.	Otras miradas psicoanalíticas sobre el dibujo como herramienta para el acceso al conflicto en el psicoanálisis	24
	5.1. Melanie Klein	24
	5.2. Anna Freud	25
	5.3. Sophie Morgenstern	27
	5.4. Donald Winnicott	28
6.	Un idilio entre el Psicoanálisis y el Movimiento Surrealista	30
7.	Consideraciones finales	32
	Referencias bibliográficas	35

Resumen

Este trabajo pretende una elaboración monográfica sobre el uso del dibujo como instrumento psicoanalítico en la clínica con niños, y el arte (pintura) como canalización de las pulsiones en lo que Sigmund Freud llamó la sublimación. A partir del psicoanálisis de Freud se hace foco en algunos de sus conceptos: inconsciente, pulsión, sublimación, y método de asociación libre. Luego se detallan aportes sobre la temática, de psicoanalistas posteriores a Freud, como su hija Anna, Melanie Klein, Donald Winnicott y Sophie Morgenstern, quienes profundizaron, a partir de la teoría freudiana, sobre el uso del dibujo como acceso al conflicto psíquico y al inconsciente en el psicoanálisis con niños. Lo mismo sucede con el proceso de sublimación en el arte a todas las edades.

Posteriormente se realiza una breve historización sobre el dibujo en niños y se destaca la relación entre el psicoanálisis y el movimiento surrealista, basados ambos en la expresión desde el inconsciente y en la sublimación como motor del arte. En las consideraciones finales se intenta un hilo conductor entre los conceptos presentados, siendo la producción gráfica y la pintura como una puerta de entrada al inconsciente de las personas en psicoanálisis, y una puerta de salida de las pulsiones hacia un destino socialmente aceptado.

Palabras Clave: Dibujo, Sublimación, Psicoanálisis, Surrealismo

Abstract

This paper intends a monographic research on the use of drawing as a psychoanalytical tool in the clinic with children, and art (painting) as an outlet for the drives in what Sigmund Freud called sublimation. Starting from Freud's psychoanalysis, this paper focuses on some of its concepts, such as the unconscious, drive, sublimation, and the free association method. It continues with some contributions made by psychoanalysts who came after Freud, such as his daughter Anna, Melanie Klein, Donald Winnicott and Sophie Morgenstern, who, based on the Freudian theory, have studied deeper into the use of drawing as an access to psychic conflicts and the unconscious in psychoanalysis with children. The same happens with the process of sublimation in art, at all ages.

Subsequently, a brief historicization of drawing in children is made, and the relationship between psychoanalysis and the surrealist movement is pointed out, both based on the expression from the unconscious and sublimation as the driving force of art. The final remarks intend to set a guideline relating the different concepts which were presented, such

as graphic production and painting as a gateway to the unconscious within psychoanalysis, and as an outlet for excess energy drives onto socially accepted goals.

Keywords: Drawing, Sublimation, Psychoanalysis, Surrealism

Introducción

Este trabajo trata sobre la relevancia del dibujo utilizado como una herramienta en el psicoanálisis para acceder al conflicto psíquico de los niños, y del arte -en concreto la pintura- como canalización de las pulsiones en lo que Sigmund Freud llamó proceso de sublimación.

Sin pretender una mirada totalizadora, recorreremos una serie de conceptos que esclarecen la relación entre el dibujo, el psicoanálisis y el arte a través de distintos teóricos que han profundizado en estos temas. En primer lugar (capítulo uno), abordaremos algunas nociones del psicoanálisis de Sigmund Freud, como el inconsciente, la pulsión, el proceso de sublimación y la asociación libre, así como sus breves aportes en cuanto al dibujo infantil en el marco de su teoría. Se destacan algunos momentos en los que Freud trabajó estos temas, como en la interpretación de los sueños, en el desarrollo biográfico de Leonardo da Vinci, en el uso que hizo del dibujo en el análisis del niño Hans, entre otros. Estos trabajos aportan bases para la profundización en el uso e interpretación de los dibujos de los pacientes niños por parte de psicoanalistas que le sucedieron a Sigmund Freud en el tiempo. Se contrastan las posturas teóricas de Melanie Klein y Anna Freud y se hacen referencias breves a los aportes de Donald Winnicott y Sophie Morgenstern.

En el capítulo dos se profundiza en el concepto de inconsciente según Sigmund Freud; se sostiene que él no inventó el concepto, pero sí le dio un nuevo sentido -hasta ese momento no formulado- a la idea que venía elaborándose y desarrollándose a través de varios pensadores y desde épocas presocráticas. Se hace referencia a la evolución que tuvo la metapsicología psicoanalítica freudiana en la elaboración de modelos teóricos, hasta llegar a su definición de la primera tópica en la que Freud diferencia tres sistemas: el consciente, preconsciente e inconsciente. Asimismo, toma precisión la noción de inconsciente como un atributo al que hay que analizar para conocer su contenido reprimido. Se realiza un recorrido a través de distintos textos de Freud, emblemáticos en

el desarrollo de este concepto, con los cuales -entre otros- establece una operatividad de la psiquis que marca para siempre el rumbo del psicoanálisis.

A efectos de repasar los conceptos psicoanalíticos que operan en la dinámica de la producción gráfica y artística de las personas, como acceso al inconsciente reprimido y también como canalización de energía libidinal a través del proceso de sublimación, se puntualiza brevemente sobre dicho proceso, el concepto de pulsión y la metodología de asociación libre.

En el capítulo tres se habla del uso del dibujo en el psicoanálisis, el encuadre en el que el niño dibuja, la puesta en acto que se realiza durante la consulta clínica que permite evaluar el mundo interno y las simbolizaciones del niño en el tratamiento psicoanalítico, más allá de la intencionalidad que el niño pueda tener de comunicarlo. El dibujo, por tanto, se reconoce como una vía de acceso al inconsciente de los niños, así como también lo es el juego (aspecto que no se profundiza en este trabajo). El dibujo se utiliza como una herramienta “de papel” con la que acceder a la cura psicoanalítica, que no pretende reproducir eventos del pasado sino proporcionar acontecimientos adecuados para una transformación de las estructuras sincrónicas de su inconsciente.

El capítulo cuatro desarrolla las motivaciones por las cuales dibujan los niños, la aceptación que ellos tienen de sus propias producciones gráficas y cómo a medida que crecen se modifica su capacidad de expresar libremente su mundo interno y comienza a inhibirse. Se detalla que el niño proyecta en sus dibujos un mundo en el que suele sobredimensionar las situaciones agradables para alejarse de su posible angustia. La lectura psicoanalítica de esta angustia la transforma en una señal de alarma que se activa cuando aparece un padecimiento ya sea del mundo exterior o interior del niño.

El siguiente capítulo, el cinco, destaca algunos psicoanalistas posteriores a Sigmund Freud, relevantes por sus trabajos e investigaciones en la incorporación del dibujo al psicoanálisis como metodología de acceso al inconsciente, una suerte de asociación libre para quienes aún no dominan el discurso verbal. El enfrentamiento de teoría entre Melanie Klein y Anna Freud, la introducción al “juego del garabato” de Donald Winnicott, y el pensamiento de Sophie Morgenstern.

Por último, en el capítulo seis, se relatan detalles del breve pero intenso idilio entre el movimiento surrealista de arte y el psicoanálisis, de principios del Siglo XX. Esta relación da cuenta de la importancia que este movimiento le otorga al inconsciente, noción que toma del psicoanálisis, y cómo André Breton se apoya en varios conceptos de la teoría de Freud para fundamentar la elaboración de sus Manifiestos. Los desencuentros que llevan al desenlace del idilio aportan una cuota de humor desde lo anecdótico, especialmente considerando las características de la personalidad de Freud: por un lado, sus exalumnos psicoanalíticos (Adler, Jung) lo describen como una especie de tirano, irascible y dictatorial ante lo que él mismo denominaba su propio “imperio” (Musto, 1966)¹. Por otro lado, Costigan (1965) retrata a Freud como un hombre poseedor de una rica personalidad de absoluta honestidad e integridad e indiferente al deseo de reputación o la esperanza de ganancia².

Las consideraciones finales enlazan, de alguna manera, los conceptos y doctrinas desplegadas en este trabajo, en tanto el dibujo como herramienta de acceso al conflicto psíquico en los niños, como también el arte, el cual a través del proceso de sublimación permite un nuevo destino al exceso de energía libidinal, evitando la patologización que dicho exceso produciría al reprimirlo, habilitando en este nuevo destino una descarga y muchas veces un mayor bienestar en quien sublima. Lo expuesto intenta un aporte desde una mirada psicoanalítica concreta, de acceso al inconsciente, que se apoya en el arte y el dibujo como una de sus herramientas para la exploración del conflicto psíquico y del inconsciente.

1. Sigmund Freud, su teoría y el dibujo

Con Sigmund Freud el psicoanálisis trae consigo, hacia finales del Siglo XIX, un discurso que se contrapone a la psicología conocida hasta el momento. El propio Freud cuestiona la autoría del psicoanálisis, dudando si adjudicarla a Breuer y su método catártico o a él mismo debido a su aporte del método de la asociación libre. Finalmente, Freud (1914-1916 [1992]) resuelve que “como desde hace tiempo he reconocido que el inevitable destino del psicoanálisis es mover a contradicción a los hombres e irritarlos, he sacado en conclusión que yo debo de ser el verdadero creador de todo lo que lo distingue” (p. 8). Su

¹ Traducción propia

² Traducción propia

teoría plantea una división en el aparato psíquico, entre consciente, preconsciente e inconsciente, siendo el primero que propone el estudio del inconsciente en sus pacientes.

En el desarrollo de la teoría psicoanalítica Freud utilizó sus propios dibujos y bocetos, los que jugaron un papel importante. Los primeros dibujos los hizo siendo estudiante de medicina tratándose básicamente de dibujos de anatomía humana productos de una cuidadosa y detallada observación. Más adelante, cuando vuelca su interés hacia el funcionamiento de la psiquis humana -algo que no podía observar a simple vista- se enfrenta al dilema de cómo representar los procesos invisibles que tenían lugar en la psiquis de las personas. En sus cartas, Freud intentaba transmitir sus ideas a sus colegas apoyándose en sus dibujos sobre la temática, que lo ayudaban en sus propósitos.

Para poder acceder a la psiquis, utiliza las imágenes oníricas a través de la interpretación de los sueños (Freud, 1900 [1991]):

En efecto, el libro capital del psicoanálisis en tanto acta de nacimiento oficial, punto de partida teórico y encrucijada de corte epistemológico, es decir, *La interpretación de los sueños*, entre las muchas cosas nuevas que descubre y establece, reserva uno de los lugares centrales a una conceptualización enteramente revolucionaria de la imagen onírica. Y nada de lo que Freud afirma sobre el sueño se podría sostener de no apoyarse en la noción fundamental de una escritura de lo que se ofrece como fenómeno visual, apartándose radicalmente de las teorías psicológicas del siglo XIX sobre la imagen. (Rodulfo, 2008, p. 21).

Freud (1900 [1991]) coloca el soñar como parte de la vida psíquica del soñante, y no como se creía antiguamente, como algo exterior a la persona y ajeno, obra quizás de algún conjuro endemoniado. El sueño es un lenguaje de imágenes que, para su interpretación, deben acompañarse del relato del soñante. Se componen por restos de imágenes diurnas, representaciones inconscientes, deseos, recuerdos y miedos, en un lenguaje de imágenes que tiene un discurso implícito e inconsciente que sustituye el lenguaje hablado, al igual que sucede con los dibujos. En este sentido, Freud (1900 [1991]) plantea que es a través de la actividad onírica que se expresa el inconsciente, y por ello la importancia de la observancia a la figuración en el sueño a la hora de interpretarlo. Hay una semejanza en la importancia de la imagen tanto en el dibujo como

en los sueños, en ambos casos acompañados del relato del dibujante o del soñante y como puerta de acceso al conflicto y al inconsciente.

Dando paso al peso y a la incidencia del dibujo del paciente durante su proceso de análisis psicoanalítico, y que pretendemos destacar en este trabajo, el mismo surge de la necesidad de apelar a otras vías de acceso al conflicto psíquico, en especial cuando el paciente está impedido de hablar o no domina aún el lenguaje, e incluso cuando el paciente padece mutismo por efectos de algún trauma. Es en el encuentro con el discurso silencioso de la producción gráfica del paciente que el psicoanálisis obtiene una vía adicional de acceso a los contenidos psíquicos. La disposición con la que Freud establece la práctica del psicoanálisis pone su foco de atención en la interpretación de los sueños y se hace algo similar con la interpretación de los dibujos. Freud se apoya en determinadas obras artísticas para ejemplificar distintos aspectos de su teoría. En su texto sobre *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (Freud, 1910 [2014]) y en la interpretación que realiza del sueño sobre *Gradiva*, en *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. de Jensen* (Freud, 1906-1908 [1992]), vemos cómo centra su discurso en la interpretación pictórica.

Sigmund Freud ha hecho pocas referencias al psicoanálisis con niños, pero psicoanalistas posteriores a él, tanto su hija Anna Freud, como Melanie Klein, Donald Winnicott, Sophie Morgenstern -entre otros- introdujeron técnicas lúdicas adaptadas a los niños para profundizar en estos temas, entre los más notables está la caja de juegos y la interpretación de los dibujos infantiles (Wittmann, 2010).

En el caso de *Análisis de la fobia de un niño de cinco años (el pequeño Hans)*, Freud (1909 [1992]) da uno de los primeros pasos para introducir al niño en la práctica del psicoanálisis, a pesar de que esto sucede por intermedio de un adulto, el padre del niño. Freud plantea la nula capacidad de Hans de asociar libremente, lo que constituye un problema técnico al que se enfrenta, contrariando el supuesto de su cura psicoanalítica que establece que el paciente tiene pleno dominio del lenguaje hablado, y que hace uso de él para verbalizar sus sufrimientos, sus deseos y los conflictos de su infancia. Incluso comenta "en lo que sigue reproduciré las anotaciones del padre sobre el pequeño Hans tal como me fueron comunicadas, absteniéndome desde luego de todo intento de turbar, mediante unas desfiguraciones convencionales, la ingenuidad y la sinceridad infantiles" (p. 8). Se trata de un niño erotizado, con elección de objeto propia de una persona

adulta. Es a través del dibujo que Hans logra exponer su conflicto interno, y es a partir de sus dibujos que Freud (1909 [1992]) logra comunicarle a Hans:

Un elemento de sus mociones inconscientes, que era esencial postular: que él sentía angustia ante el padre a causa de sus deseos celosos y hostiles contra este. Con ello le había interpretado parcialmente la angustia frente a los caballos; el padre debía de ser el caballo a quien, con buen fundamento interior, le tenía miedo. (p. 100)

Freud (1909 [1992]) comenta que a partir de este esclarecimiento “quedó atrás lo peor de su estado, el material fluyó con abundancia, el pequeño paciente mostró coraje para comunicar los detalles de su fobia y pronto pasó a intervenir de manera autónoma en el decurso del análisis” (p. 100).

En los estudios sobre la histeria, Freud (1893-1895 [1991]) observa que el paciente destruye la imagen que le ha surgido de la memoria al intentar ponerla en palabras. Dice Freud:

Una imagen que no quiere borrarse pide ser apreciada todavía; un pensamiento que no se deja desmontar quiere ser perseguido aún más. Una reminiscencia nunca retorna por segunda vez si ha sido tramitada; una imagen apalabrada nunca más se volverá a ver. (p. 300)

Es en este marco que Freud deja sentadas las bases -incipientes a nuestro entender en cuanto al psicoanálisis en niños y al uso del dibujo como acceso al conflicto psíquico en ellos- sobre las cuales psicoanalistas posteriores a él pudieron tomar su teoría y construir a partir de ella -y en ella- los métodos y la justificación científica de la cura psicoanalítica en niños con el uso de la expresión gráfica. Consideramos pilares en estos nuevos desarrollos tanto los conceptos de inconsciente y pulsión que se manifiestan a través de la asociación libre y del mecanismo de sublimación que dejó estipulados Sigmund Freud.

2. El Inconsciente según Sigmund Freud

En este apartado se presenta, dentro de los límites del alcance de este trabajo y la idea central que el mismo intenta plantear, el concepto de inconsciente según lo trabajó Freud y junto con otras nociones que se consideran medulares en el tema del dibujo y la pintura

como canal de acceso al inconsciente. Éstas son las nociones de pulsión, sublimación y de asociación libre en la teoría freudiana.

Para ello nos apoyamos primeramente en el libro de Yvon Brès (2006) titulado *El inconsciente*, donde el autor hace un largo recorrido por lo que establecen filósofos y teóricos desde épocas presocráticas con respecto a sus inquietudes de lo que no es recordado o no es conocido en la psiquis de las personas, pero sin embargo afecta su pensamiento y su ánimo.

Yvon Brès nació en Francia en 1927, fue filósofo y profesor emérito de la Universidad de París, y tuvo un gran interés por el psicoanálisis, tanto en su investigación como en la publicación de varias revistas y libros a lo largo de su vida. Brès (2006) es claro al afirmar que Sigmund Freud no inventó el inconsciente y que previo a él, este concepto ya traía una larga historia, e intenta precisar el momento en que se dio origen al concepto de lo inconsciente, lo cual no es una tarea sencilla.

Pero es con Freud que la noción de inconsciente adquiere un nuevo estatus y se transforma en fundamento central de su teoría del funcionamiento del psiquismo humano. A pesar de que la noción tiene antecedentes de larga data, ni la psiquiatría, la filosofía o la psicología de la época llegaron a plantear una noción de inconsciente de la forma como la teorizó Freud y cómo la legitimó en el marco del psicoanálisis, dándole un encuadre de la psiquis del individuo dividida entre lo consciente y lo inconsciente. Freud agrega y puntualiza con detalle la necesidad de investigar el inconsciente de sus pacientes.

La elaboración de la metapsicología trae aparejada una elaboración más profunda de sus concepciones teóricas acerca del inconsciente. Ello marca un límite entre lo especulativo -que se venía dando hasta ese momento- y el carácter científico que Freud le otorga a su producción teórica.

Brès (2006) recorre las ideas de distintos autores -Platón, Aristóteles, Descartes, Locke, Leibniz, entre otros muchos- y deja claro que la noción de inconsciente puede ser rastreada desde los inicios de la filosofía, en donde ya se hablaba de la existencia de una actividad psíquica que escapaba a la consciencia, un pensamiento sin sujeto. La filosofía presocrática estaba orientada a la búsqueda de la idea de inconsciente como principio

ontológico y aparece nombrado positivamente. Más tarde hubo de retomarse el concepto como un sustantivo privativo, o sea como el reverso de la consciencia. El concepto no deja de evolucionar, siendo considerado más tarde como noción basada en argumentaciones psicológicas que no desmentirían las explicaciones que Freud daba de los síntomas histéricos por la acción del inconsciente.

Este abanico conceptual de la idea de inconsciente acelera su enriquecimiento en el Siglo XIX con el aporte de filósofos románticos alemanes y principalmente de algunos médicos psicólogos, y es en esta época que lo comienza a estudiar Sigmund Freud. Investiga los procesos anímicos de las personas y encuentra un camino bastante allanado por las distintas concepciones ya existentes sobre el inconsciente, algunas, por cierto, eran inconsistentes. Formula su teoría psicoanalítica basada en gran medida en una idea más acabada del inconsciente, noción que comenzó siendo debatida y cuestionada fuertemente para luego ganar popularidad hasta ser considerada, a comienzos del Siglo XXI como uno de los más importantes avances de la psicología moderna. El inconsciente se instala como un atributo que se asigna a una representación y al que hay que analizar para conocer su contenido reprimido.

En su libro sobre *La interpretación de los sueños*, además de ser, como ya se dijo, uno de los puntapiés iniciales para la consideración de la imagen (onírica) que abre el camino a la consideración posterior del dibujo, Freud (1900 [1991]) sustituye la explicación médica y neurológica de la psicología que se venía trabajando en la época y la vuelve a elaborar en base al sistema nervioso, pero en términos de procesos anímicos. Es aquí donde Freud comienza a elaborar lo que confirma un poco más tarde, sobre la división de la psiquis y los distintos modos de funcionamiento de cada instancia; la idea de sistema, tanto perceptivo como mnémico y es entre ellos que ubica al inconsciente. Muestra por primera vez cómo funciona el inconsciente y sus relaciones con otras instancias psíquicas.

Freud (1900 [1991]) se refiere al sueño como una vía regia de acceso al inconsciente y agrega que las imágenes oníricas tienen un sentido y dan cuenta de la realización de un deseo. Esto lo lleva a desarrollar un método para interpretar ese sentido, y a su vez la interpretación del sueño lo lleva de un contenido manifiesto a la búsqueda del contenido latente. A partir de lo latente, Freud se pregunta por el camino que recorre ese contenido

latente para manifestarse en un sueño. La elaboración de ese sueño da paso a la idea de un concepto de inconsciente con mucho de tópico, el de las profundidades y en donde se alojan las representaciones reprimidas intolerables a la consciencia. El inconsciente combina dichas representaciones de manera de elaborar el contenido del sueño.

En el desarrollo de su primera tópica, que abarca sus trabajos durante los años 1900 – 1920, Freud determina como premisa básica del psicoanálisis la diferenciación clara entre el consciente e inconsciente, lo que le permite entender los procesos patológicos de la vida anímica. Ello lo lleva a considerar la consciencia tan sólo una cualidad más de lo psíquico. Establece la represión como una función psíquica (y un mecanismo de defensa) y formula una hipótesis tópica que consiste en la división de la psiquis en una instancia que reprime (la consciencia) y la otra es reprimida por ésta (el inconsciente).

Esta formulación, que parece muy sencilla, sentó la base del funcionamiento del aparato psíquico en el que una fuerza reprimida intenta abrirse paso hacia la actividad, pero es reprimida por otra fuerza a la que Freud llama el “yo”. Sin embargo, el doble significado del sustantivo “inconsciente” trae consigo ciertas complicaciones, ya que por un lado se usa en un sentido descriptivo, atribuyendo una particular cualidad a un estado psíquico, y por otro en un sentido dinámico por el cual se le atribuye una determinada función a un estado psíquico. Esta visión tópica implicaba no sólo una división de la estructura psíquica, sino que además se les podía atribuir determinadas características y modos distintos de funcionamiento.

Freud explica que hay ciertas representaciones o procesos anímicos intensos que no devienen conscientes, sino que son reprimidas. Y esto sucede porque hay una cierta fuerza que hace que se resista a ello. A través de la técnica psicoanalítica se intenta contrarrestar esa represión cancelando dicha fuerza para volver conscientes esas representaciones y poder llegar al contenido reprimido del inconsciente. En ello es fundamental la colaboración del paciente con sus propios recuerdos. El inconsciente se considera, por tanto, como una sombra que determina, de manera muy activa, todos los procesos psíquicos.

A partir de la década del 20 -concretamente en 1923- Freud complejiza su teoría adicionando las concepciones teóricas de su segunda tópica, desarrollando en *El yo y el*

ello (1923-1925 [1992]) una revolucionaria operatividad de la psiquis que marca para siempre el rumbo de su teoría psicoanalítica.

Esta visión freudiana de la dinámica psíquica sirvió como punto de arranque para diversos psicoanalistas que vinieron después que él. En referencia al tema principal de este trabajo, vale destacar que varios psicoanalistas que trabajaban con niños y lo sucedieron en el tiempo a Freud -entre ellos su hija Anna- tomaron sus conceptualizaciones y a partir de ellas desarrollaron técnicas para poder acceder a lo reprimido susceptible de consciencia en el inconsciente de sus pacientes, a través de técnicas de juego, el dibujo y el garabato.

Freud (1914 - 1916 [1992]) explica que el consciente abarca la representación de objeto sumado a la representación de la palabra, y que el entramado inconsciente contiene pensamientos reprimidos e imágenes las que, junto con la asociación libre del paciente, crean el entramado inconsciente. Es en este punto en el que el inconsciente y la sublimación en el arte (imágenes) se enlazan con este trabajo, en las investiduras de objeto primeras y genuinas.

En su ensayo sobre “Lo inconsciente (1915)” Freud (1914–1916 [1992]) culmina una serie de trabajos sobre metapsicología, considerados de gran importancia. Despliega en ellos un interés práctico dado que sus investigaciones sobre el inconsciente le permiten dar respuesta a muchos procesos anímicos de las personas. Plantea el inconsciente como un saber que no se sabe, un saber relacionado con lo reprimido que está a la espera de ser develado.

Tempranamente, en sus primeros trabajos con las histéricas, Freud notaba que durante la hipnosis sus pacientes transitaban una instancia psíquica diferente a la consciente, con representaciones relacionadas con la acción, pero que éstas no tenían relación con las cualidades conocidas durante la consciencia del paciente. Ello habla de un lugar psíquico que contiene representaciones, al que no se tiene acceso salvo por la vía del preconscious y cuya génesis se produce a partir del deseo y la represión.

Dice Freud (1900-1901 [1991]):

Lo inconsciente es lo psíquico verdaderamente real, nos es tan desconocido en su naturaleza interna como lo real del mundo exterior, y nos es dado por los datos de la conciencia de manera tan incompleta como lo es el mundo exterior por las indicaciones de nuestros órganos sensoriales. (p. 600)

Es interesante el relato de James Strachey (1957) en la introducción de “Lo inconsciente (1915)” (1914-1916 [1992]), sobre la fascinación intelectual que Freud sentía inicialmente hacia la psicología médica y neurológica, y cómo luego la fue cambiando hacia una mirada más sutil y psicológica de los procesos anímicos, dando paso gradual al nacimiento del concepto de inconsciente. Strachey comenta que la primera vez que Freud escribió la expresión de “lo inconsciente” fue en 1889, en el historial clínico de Fanny Moser, una paciente suya a quien apodó “Emmy von N.” y que relata en sus escritos sobre la histeria. Es interesante también destacar que fue esta misma paciente quien, un tiempo más tarde, le pide a Freud que no la interrumpa con preguntas durante las sesiones de tratamiento, y que la deje “hablar libremente”. Freud todavía mantenía un comportamiento contrario al que posteriormente se instaló como actitud psicoanalítica, e imponía su autoridad frente a la paciente utilizando la sugestión para borrar sus memorias patogénicas y así curar la histeria. Se gestaba, a partir del pedido de la paciente, el método que se volvió medular para el psicoanálisis y que también desarrollaremos un poco más adelante: la asociación libre.

Por último, volviendo al inconsciente y su relación con la temática de este trabajo, se reafirma que para Freud el lenguaje de las imágenes está muy presente a lo largo de su teoría psicoanalítica, en especial en las imágenes oníricas y en el forjamiento de las fantasías. El dibujo y lo inconsciente comparten la característica de estar ambos compuestos por imágenes y la naturaleza siempre visual de sus representaciones.

Freud trabajó incansablemente en el estudio del inconsciente y lo reivindicó a lo largo de toda su vida, abriendo un camino fértil de nuevos conocimientos, siendo elaborado y reelaborado, después de Freud, como Jacques Lacan, por ejemplo, quien propone otro concepto distinto de inconsciente.

2.1. La pulsión

En “Pulsiones y destinos de pulsión”, Freud (1915 [1992]) dice “el estímulo pulsional no proviene del mundo exterior, sino del interior del propio organismo” (p. 114).

Freud (1915 [1992]) considera la pulsión como una fuerza constante, distinta de los estímulos externos y de las necesidades endógenas. Su descarga no siempre es satisfecha, por ello puede ser reprimida, rechazada, vuelta en lo contrario o incluso -y aquí la característica que más interesa en este trabajo- puede ser sublimada. Al respecto Freud agrega sobre la pulsión, que:

(...) puesto que no ataca desde afuera, sino desde el interior del cuerpo, una huida de nada puede valer contra ella. Será mejor que llamemos «necesidad» al estímulo pulsional; lo que cancela esta necesidad es la «satisfacción». Esta sólo puede alcanzarse mediante una modificación, apropiada a la meta (adecuada), de la fuente interior de estímulo (p. 114).

Además, dice Freud (1915 [1992]) que las pulsiones “se habilitan para operaciones muy alejadas de sus acciones-meta originarias (sublimación)” (p. 121).

2.2. El proceso de Sublimación según Freud

El núcleo básico de la sublimación radica en que es una creación. Es la estructuración, el germen de la fantasía inconsciente que después se transmuta en un acto, en una acción, y que descarga sobre un molde de algo. Ahí es cuando aparece claramente la lectura de Freud (1910 [2000]) sobre el tratado de Leonardo da Vinci, uno de los pocos trabajos biográficos de Freud, que justifica su lectura minuciosa. En ese texto hay una descripción de la estructuración de una fantasía llevada a generar una producción de algo, proceso al que Freud llama la sublimación de una pulsión. Al respecto de ese “algo” que se genera, es un valor agregado por la propia condición de producción -a través de la sublimación-, y la construcción de eso nuevo luego va a tener su precio, su valor, por ejemplo, en las obras de arte.

Con respecto a los destinos a los que alcanzan las pulsiones, Sigmund Freud (1915 [1992]) diferencia cuatro metas de defensa. Uno de esos destinos, además de la transformación en lo contrario, la vuelta sobre sí mismo y la represión, es la sublimación (Brès, 2006). Es decir que, según Freud, el camino hacia la meta o destino de una pulsión, además de la necesidad de descarga incluye la necesidad de defenderse. Por ejemplo, un artista sublimaría su exhibicionismo, permitiéndose a través de su obra de arte una descarga (transformada y desplazada) en lugar de tener que luchar contra su

necesidad de exhibirse. Un niño con una pulsión agresiva sublima ese sentimiento en dibujos de fieras que desgarran personas, sangre, etc., logrando así una descarga. Freud (1915 [1992]) agrega que las pulsiones son descargas sometidas a la vida anímica, tanto biológicas, reales o económicas (cuyo motor está entre el placer y el displacer) y con un destino determinado.

En el texto sobre da Vinci, Freud (1910 [2000]) dice que Leonardo opta en un momento crítico de su vida por la alquimia y la investigación científica y “la consecuencia fue que tomara el pincel a desgano, pintara cada vez menos y más raramente, dejara inacabado las más de las veces lo que había comenzado y se cuidara poco del ulterior destino de sus obras” (p. 61). Da Vinci va perdiendo su interés de una obra a otra, dejando pinturas sin terminar, y generando reproches de sus contemporáneos, quienes consideraban un enigma la relación de Leonardo con el arte.

En otro momento del texto Freud (1910 [2000]) se refiere a lo que él considera una pulsión única en Leonardo, su apetito de saber:

Tenemos por probable que esa pulsión hiperintensa se haya manifestado ya en la primera infancia de esa persona, y consolidara su soberanía por obra de unas impresiones de la vida infantil; y, además, suponemos que originariamente se atrajo como refuerzo unas fuerzas pulsionales sexuales, de suerte que más tarde pudo subrogar un fragmento de la vida sexual. Por ejemplo, un hombre así investigará con la misma devoción apasionada con que otro dota a su amor, y podría investigar en lugar de amar. Y no sólo respecto de la pulsión de investigar, sino en la mayoría de los otros casos de particular intensidad de una pulsión nos atreveríamos a inferir un refuerzo sexual de ella. (p. 72)

Freud recurre al tema del proceso de sublimación en varios de sus textos -en *La Interpretación de los Sueños* (Freud, 1900) y “Pulsiones y destinos de pulsiones” (Freud, 1915), *Sobre Narcisismo* (1914) entre otros- pero sin embargo no lo llega a desarrollar con profundidad en ninguno de ellos. James Strachey (1957) en la nota introductoria que escribe del texto “Trabajos sobre metapsicología” (Freud, 1915) dice que se sospecha que uno de los cinco escritos sobre Metapsicología que Freud escribió y se extraviaron, fuese sobre la Sublimación, dada la importancia que este proceso tiene para Freud y lo poco que lo menciona en sus textos conocidos.

Sublimar es un proceso por el cual el exceso de energía libidinal se desvía de su meta original y encuentra otro destino en el que se puede manifestar y generar una descarga psíquica, por ser este destino uno socialmente aceptable. Freud dice que la sublimación es una modificación en el modo en que se obtiene un placer primitivo, simbolizado, a partir de las exigencias de la sociedad en la que vivimos. Por tal motivo, la cultura con sus variadas expresiones, de las cuales Freud destacó la manifestación artística y científica, conforman la transformación del empuje pulsional original (sexual y agresivo) hacia diferentes destinos y actividades. Desde una posición freudiana se puede afirmar que las personas comunican su propio contenido interno e íntimo a través del arte, transformando su fantasmática en arte por medio del proceso de sublimación.

En una de las cartas a Wilhelm Fliess, en mayo de 1897, Freud se refiere al término sublimación por primera vez. Freud (1886-1899 [1992]) escribe que “las fantasías sirven simultáneamente a la tendencia de refinar los recuerdos, de sublimarlos” (p. 256) y luego agrega que “las fantasías provienen de lo oído, entendido con posterioridad, y desde luego son genuinas en todo su material. Son edificios protectores, sublimaciones de los hechos, embellecimientos de ellos, y al mismo tiempo sirven al auto descargo” (p. 288).

Freud (1914-1916 [1992]) dice que es el ideal del yo quien reclama la sublimación de sus pulsiones libidinosas, pero no puede forzarla, y agrega que “la sublimación sigue siendo un proceso especial cuya iniciación puede ser incitada por el ideal, pero cuya ejecución es por entero independiente de tal incitación” (p.91).

2.3. El método de la asociación libre

Freud (1900 [1991]) sostiene que es imposible que el inconsciente se revele a la consciencia de modo natural, teniendo éste un hermetismo que le impide compartir sus contenidos, en lo absoluto, con la consciencia. Propone un proceso para poder investigar aquello que estaba reprimido en el inconsciente utilizando como método la asociación libre del paciente, a través de un intercambio verbal con el analista. Para lograrlo, es necesaria la atención flotante del analista –actitud a la que hace referencia por primera vez en el caso de Hans (Freud, 1909 [1992])– que consiste en sostener una escucha sin crítica y que, por tanto, al quitar la cantidad de energía psíquica de la crítica, aumenta la

intensidad de la escucha logrando que la atención oscile según el tema al que se esté atendiendo.

En los escritos técnicos sobre la iniciación del tratamiento, Freud (1911-1913 [1991]) compara el inicio de los análisis con el juego del ajedrez, siendo sólo los comienzos y los finales los que siguen una cierta formalización o regla, y habla de una “infinita variedad de las movidas que siguen a las de apertura” (p. 125). Cuando el paciente va a la consulta, el analista lo invita a que hable de lo que quiera y es precisamente esa invitación a poder desplegar lo que al paciente se le ocurra, lo que habilita la asociación libre como regla fundamental que da comienzo al análisis psicoanalítico. Se puede definir la asociación libre como un modo de decir, sin control mental reflexivo ni esfuerzo de atención y voluntad habitual que utilizan las personas al hablar fuera de la sesión psicoanalítica.

Freud (1911-1913 [1991]) decía a sus pacientes:

Usted observará que en el curso de su relato le acudirán pensamientos diversos que preferiría rechazar con ciertas objeciones críticas. Tendrá la tentación de decirse: esto o estotro no viene al caso, o no tiene ninguna importancia, o es disparatado y por ende no hace falta decirlo. Nunca ceda usted a esa crítica; dígalo a pesar de ella, y aun justamente por haber registrado una repugnancia a hacerlo. (p. 136)

Más adelante en este mismo texto, Freud (1911-1913 [1991]) agrega:

Diga, pues, todo cuanto se le pase por la mente. Compórtese como lo haría, por ejemplo, un viajero sentado en el tren del lado de la ventanilla que describiera para su vecino del pasillo cómo cambia el paisaje ante su vista. Por último, no olvide nunca que ha prometido absoluta sinceridad, y nunca omita algo so pretexto de que por alguna razón le resulta desagradable comunicarlo. (p. 136)

La asociación libre es, por lo tanto, el método utilizado en el psicoanálisis a través del cual el inconsciente reprimido retorna del pasado y viene a llenar las lagunas de la consciencia, permitiendo que se le conozca. Ante la falta de posibilidades de asociar libremente con la palabra, es a través de los dibujos que los niños ponen en práctica este método psicoanalítico.

3. El uso del dibujo en el psicoanálisis

El dibujo es un lenguaje universal, es una forma de expresión del ser humano y es, a la vez, una de las manifestaciones artísticas más antiguas. La Real Academia Española (s.f.) define el dibujo de una manera muy sencilla, como el trazo en una superficie de una imagen de algo. Sin embargo, a través del psicoanálisis se establece que el dibujo es además un discurso que conceptualiza de manera gráfica la representación del mundo interno de quien dibuja, en especial de los niños pequeños, lo que va más allá del mero sentido de la manipulación del lápiz y se transforma en un lenguaje cuya interpretación se realiza en el marco del análisis psicoanalítico.

En la práctica psicoanalítica con niños, el dibujo se complementa con el juego, lo que permite evaluar distintos aspectos del contenido psíquico del niño. La utilización del dibujo es especialmente rica en los niños, como una expresión en sí misma que incluso llega a sustituir el uso del lenguaje. Es una puesta en acto que permite evaluar el mundo interno y las simbolizaciones de un sujeto, más allá de la intencionalidad que éste tenga de comunicarlo. Dado su carácter de actividad aparentemente lúdica se propicia que la información provenga de un lugar más inconsciente, brindando información sobre sus posibles conflictos psíquicos.

Marisa Rodulfo (2008) dice:

Si en el material de un niño aparece dibujada una figura femenina adulta, de lo primero que hay que cuidarse es de una remisión automática y rutinaria que inevitablemente lleva a no ver allí otra cosa que a la madre. Para ello, procederemos recurriendo a las asociaciones del niño, sin reprimirlas por una compulsión a la simbólica de turno. Esto, a su vez, requiere sortear simultáneamente otro obstáculo, cuando el analista solo legitima como asociaciones las manifestaciones verbales del pequeño (p. 27).

La producción gráfica es reconocida como una de las vías de acceso al inconsciente del niño, incluso desde antes de poder expresarse a través de la palabra, como también del adulto a través del arte, la literatura y la poesía a lo largo del resto de su vida.

Según Pinto y Bombi (2008) el dibujo y la creatividad artística son herramientas “de papel” para el análisis psicoanalítico. Dada la característica de amigable de esta actividad, en

especial para niños que están muy motivados hacia el dibujo, lo consideran una de sus actividades regulares y favoritas. Es un instrumento que involucra tanto al analista, en su observación científica, como al sujeto analizado que dibuja. Cabe destacar que dicha herramienta no existe como tal ni por fuera del consultorio ni previo al inicio del tratamiento psicoanalítico, sino que cada individuo la desarrolla en su singularidad y en comunicación con el analista³.

Un sujeto en conflicto psíquico es capaz de transmitir, a través del dibujo, señales claras de su padecimiento. Pablo Picasso dijo, en su momento: *“yo no digo todo, pero pinto todo”* (Kifle Selasie, 1980), lo que ilustra la capacidad de producción y expresión a través de la pintura más allá de la transmisión a través de la palabra, y en cuanto a la significación y la representación de la singularidad por la que atraviesa el analizado.

Por otro lado, la manera en que los niños dibujan representaciones de sus relaciones interpersonales permite obtener información de una manera directa sobre el desarrollo de sus vínculos con sus padres, hermanos y demás vínculos que los rodean, de forma más confiable, sencilla y más clara que a través los informes de adultos, siendo los dibujos infantiles un componente intrínseco en sí mismos de las referidas relaciones (Pinto y Bombi, 2008)⁴.

En el importante aporte que hizo Melanie Klein (1921–1945 [2008]) al psicoanálisis con niños, establece la interacción permanente del dibujo con otras acciones sintomáticas en el marco del juego que se lleva a cabo en la sesión con el terapeuta. Quedan al descubierto las funciones específicas del dibujo dentro de la técnica del juego, lo rico y recursivo que se torna el análisis cuando éste se asocia al dibujo y la facilitación que la actividad gráfica ofrece al proceso analítico. Esta técnica permite que el niño comunique el funcionamiento de su aparato psíquico, algo que seguramente no pueda relatar verbalmente, al menos no con la claridad que lo haría a través del dibujo. Las nuevas posibilidades de simbolización que el dibujo infantil ofrece lo transforman en una herramienta poco estructurada, herramienta que se introduce en la cura psicoanalítica no solamente para reproducir eventos del pasado de los niños sino para producir

³ Traducción propia

⁴ Traducción propia

acontecimientos adecuados para que el paciente pueda llevar a cabo una transformación de las estructuras sincrónicas de su inconsciente (Wittmann, 2010)⁵.

4. Por qué dibujan los niños

Se han elaborado distintas aproximaciones teóricas respecto de la motivación que lleva a los niños a dibujar; se ha dicho que el dibujo es una descarga de un exceso de energía, una descarga de instintos primitivos o incluso que se trata del placer visual que experimenta el niño al observar detalladamente el dibujo que ha hecho (Gardner, 1980)⁶. En definitiva, conocer por qué los niños dibujan, es una pregunta que aún espera una respuesta definitiva.

Gardner (1980)⁷ agrega otra razón válida por la que el niño dibuja, y es la necesidad de expresar sus sentimientos, y sus estudios concluyen que cuánto más pequeño es el niño, mayor es su aceptación del dibujo que ha realizado y que esta característica se mantiene aproximadamente hasta la edad de 7 u 8 años. A partir de esa edad, el condicionamiento de la libertad a la hora de dibujar va aumentando, así como va disminuyendo su apreciación del trabajo terminado. Como ejemplo de lo antedicho, una reflexión más de Pablo Picasso, quien dijo que intentar pintar como los niños le llevó toda su vida. Él apreciaba la sorpresa y la originalidad en la ingenuidad del dibujo de los niños, y dijo:

Al contrario que en la música, en la pintura no hay niños prodigio. Lo que se considera como genialidad precoz es la genialidad de la niñez. Y esta desaparece con los años. Puede ocurrir que un día uno de esos niños llegue a ser un verdadero pintor o incluso un gran pintor. Pero tendría que empezar desde el principio. En cuanto a mí, yo no tuve esa genialidad. Mis primeros dibujos no hubieran podido ser enseñados en una exposición de dibujos infantiles. Me faltaba la torpeza del niño, su ingenuidad (Walter, 1990, p.8).

Sucede que a medida que el niño va creciendo y adquiere experiencia en el dibujo, le es más fácil resolver sus dibujos, pero a su vez se va limitando por la influencia social de sus pares -a partir de la escolarización-, aprendiendo convenciones gráficas del otro y con el

⁵ Traducción propia

⁶ Traducción propia

⁷ Traducción propia

otro, lo que lo lleva a comportamientos más consistentes entre pares y va disminuyendo la variabilidad de los dibujos (Gardner, 1980)⁸.

Ello indica que cuanto menor es la edad del niño que dibuja, mayor es el placer que experimenta, y mayor es la posibilidad de comunicar libremente su mundo interno a través de la gráfica. En este mismo sentido, podemos decir que a menor edad también es menor la obstaculización por parte de los propios condicionantes del niño para dibujar. Según Bombi y Pinto (2000), el disfrute que experimenta el niño al dibujar nos interpela. Estas autoras equiparan el deseo de los menores por el dibujo al deseo de jugar, procesos ambos en los que participa la fantasía, la imitación, la exploración y la imaginación, en lo que se suele llamar “soñar despierto”. Agregan además que el niño está preparado naturalmente para desplegar su actividad pictórica de acuerdo con el entorno en el que se encuentra, y es impensable que la misma cumpla una única función para él⁹. Podemos decir, por tanto, que niños diferentes en diferentes momentos de sus vidas, dibujan por una multiplicidad de razones distintas.

En esta misma línea, Gardner (1982) establece que el momento del ingreso a la escuela es una instancia a partir de la cual los niños comienzan a perder el interés por las actividades artísticas, al menos de la manera que lo hacían previo al ingreso a la educación formal. El modo, hasta ese momento tan característico de sus dibujos, la calidad expresiva y la originalidad de éstos va mermando, sustituyendo el encanto de sus producciones gráficas por una aparente necesidad de cumplir y ser fieles a determinados criterios estéticos, y logrando de esa manera dibujos cada vez más realistas. Gardner denomina a este periodo como una “etapa literal” en la que se produce un detenimiento en el fluir de dibujos con imágenes de los primeros años de la infancia de los niños. Prevalece en ellos la preocupación por lo literal enmudeciendo así su conciencia artística¹⁰.

Corman (1967), por otra parte, dice que los dibujos de los niños, en especial en el caso de la representación de relaciones importantes para ellos como lo son las familiares, se interpretan sobre la base de una aproximación psicodinámica derivada del psicoanálisis

⁸ Traducción propia

⁹ Traducción propia

¹⁰ Traducción propia

de Freud, por lo cual la proyección inconsciente que realiza el niño de sus propias simbolizaciones puede ser fácilmente leída por el analista. Corman (1967) agrega que el niño, que ansía su propia felicidad, proyecta en sus dibujos un mundo en el que suele sobredimensionar las situaciones agradables para alejarse de su posible angustia. La lectura psicoanalítica de la angustia la transforma en una señal de alarma que se activa cuando aparece un peligro, ya sea que el mismo provenga del mundo exterior o del mundo interior del niño.

Los dibujos de los niños disparan una serie de cuestionamientos fascinantes: ¿por qué la gran mayoría de los niños dibuja de esa manera tan característica, y a su vez similar entre ellos? ¿Por qué la gran mayoría de los niños tienen preferencia por dibujar la figura humana? No hay respuestas claras. Cuando un niño dibuja, se dibuja a sí mismo, más allá de la figura que plasme en su dibujo y es una vía de constitución de su inconsciente y se debe interpretar, o “leer” como si fuera un texto realizado con una modalidad de escritura distinta a la que ya conocemos (con palabras).

El encuentro entre las necesidades del niño y la función materna o de la madre suficientemente buena de la que da cuenta Winnicott (1971), produce la escritura de lo corporal, de manera literal. El dibujo del niño es el dibujo de sí mismo y de su cuerpo y que luego se transformará en el dibujo de su mundo, por lo que tanto el dolor como la alegría en el niño se manifestarán a través del dibujo.

Los dibujos de los niños son considerados trazos de una escritura subjetivante que instala un tiempo de lo traumático (Frison y Gaudio, 2015). Estas autoras dicen que la intervención consiste en pedir al niño que dibuje lo que cuenta, lo que soñó, sus miedos, ya que para lo traumático no hay palabras, sino las imágenes como instituyentes de un eje diagnóstico diferencial. Agregan que el diálogo analítico con los niños se sostiene a través de los dibujos, los que se constituyen en transferencia.

En esa línea, nos planteamos el dibujo como una vía de acceso que traspasa el conflicto defensivo de cada sujeto y actúa como una libre asociación -en imágenes- para quien no puede asociar con palabras, logrando así plasmar representaciones gráficas sobre lo que acontece en su mundo interno.

5. Otras miradas psicoanalíticas sobre el dibujo como herramienta del psicoanálisis

5.1. Melanie Klein (1882 - 1960)

Psicoanalista, quien dedicó gran parte de su trabajo a la investigación y teorización de los primeros años de vida de los niños, fue quien introdujo el juego en el marco del proceso terapéutico específico con ellos. Su “caja de juego” fue un elemento facilitador del acceso a la fantasía del niño, asimilable a la libre asociación en los adultos. Además del juego, y de manera un poco más soslayada, aportó la necesidad de interpretar también el dibujo infantil en el proceso psicoanalítico. “En los análisis de niños, cuando la representación de deseos destructivos es seguida de la expresión de tendencias reactivas, encontramos constantemente que el dibujo y la pintura son utilizados como medios de reparar a la gente” (Klein, 2008, p. 223).

En su artículo de 1926 sobre los “Principios psicológicos del análisis infantil”, Klein (2008) examina las diferencias entre la vida mental de los niños y la de los adultos, aportando la necesidad de utilizar una técnica adaptada a la psiquis de un niño, como lo es, por ejemplo, la técnica analítica del juego. En dicho artículo Klein dice que las relaciones que forman los niños con el mundo exterior son a través de los objetos -inanimados o vivientes- por medio de los cuales la libido del niño obtiene placer. Es una relación de características narcisistas que el niño establece con la realidad y revela sus distintos significados a través del juego y de sus dibujos. En este sentido, los muñecos muchas veces representan personas, partes del cuerpo, incluso dramatizaciones en las que el protagonista es el mismo niño, siendo a través de la interpretación tanto del juego como de la producción gráfica del niño que se clarifican las conexiones, y los medios que eligen para sus representaciones pasan a ser coherentes y plenos de significados. Es posible también apreciar los cambios en el juego, el pasaje al dibujo, así como recoger las asociaciones que efectúa durante el proceso. Estas asociaciones no se realizan de la misma manera que los adultos -con la palabra- y es ahí donde el dibujo obtiene la representatividad de un lenguaje y en donde el niño libera su fantasía.

Klein (2008) dice que cuando el niño repite varias veces el mismo contenido psíquico, algo que por lo general sucede a través de distintos medios como el dibujo, el juego, recortando papeles, etc., y si además ello se acompaña de sentimientos de culpa ya sea

por angustia o en dibujos que implican sobrecompensación, el analista puede enlazar esos fenómenos con el inconsciente. Para Klein, las condiciones teóricas y prácticas para la tarea interpretativa en los niños y en los adultos son las mismas. El sentimiento de culpa lleva al niño a plasmar en sus dibujos el daño imaginario que ha causado a sus objetos, y sus fantasías destructoras “ayudan a determinar el desarrollo de sus sublimaciones que, indirectamente sirven a sus tendencias sustitutivas o para producir deseos aún más directos de ayudar a otras personas” (Klein, 2008, p. 260). La agresividad del niño también se ve en los dibujos, alternando con sentimientos de ansiedad y de culpa. Los dibujos pueden expresar agresión a sus padres, hermanas o hermanos, en sus cuerpos, siendo atacados por animales, cortados, sangrados y, por el contrario, cuando en el curso del análisis la ansiedad comienza lentamente a disminuir, aparecen en los dibujos tendencias reparadoras “y marcan el inicio de una relación mejorada con los objetos en general y un crecimiento del sentimiento social” (Klein, 2008, p. 260). Klein también deja claro que incluso en el análisis de niños muy pequeños, se busca obtener la disminución de la ansiedad y su adaptación adecuada a la realidad, y estos niños terminan siendo capaces de tolerar frustraciones reales.

Con respecto a la canalización de las pulsiones agresivas y los deseos de destrucción en los niños, es a través del juego y el dibujo en la sesión que Klein (2008) les proporciona un espacio seguro en el que puedan expresar más fácilmente sus emociones y sus afectos a través de lo lúdico, lo que da lugar a actividades creativas y de sublimación. Para ella, el arte no es solamente un nuevo destino para la energía pulsional, sino que el artista (niño o adulto) estaría transitando una reparación en su estructura psíquica. En sus sublimaciones, el niño va mostrando tendencias constructivas más enérgicas, ya sea pintando, dibujando o jugando, cambios que dan cuenta del comienzo de un mejor relacionamiento con sus padres, hermanos u objetos en general, incluyendo por lo general también una mejoría en su relacionamiento social.

5.2. Anna Freud (1895 - 1982)

Anna fue la sexta y última hija de Sigmund Freud, y la única de sus hijos que se dedicó al psicoanálisis y a estudiar el alcance del análisis con niños y las dificultades que ello traía aparejado. Su trabajo dio origen al desarrollo de “la psicología del Yo”, en el marco del psicoanálisis y que luego se transformara en la línea de trabajo analítico que dominó durante mucho tiempo en Estados Unidos.

Anna Freud se enfrentó a la teoría expuesta por Melanie Klein. Se observan diferencias sustanciales entre las teorías de los procesos analíticos respectivos. Por un lado, Klein equipara el proceso analítico de los niños y los adultos, utilizando en ambos procesos los mismos conceptos básicos del psicoanálisis. Existen sutiles diferencias que radican, por ejemplo, en la capacidad de asociación libre de los niños quienes, dado su escaso uso del lenguaje en edades pequeñas, la misma ha de sustituirse por el juego y por los dibujos. Con respecto a otros aspectos del análisis, como la transferencia positiva y negativa, ella equipara el proceso en todas las edades. El gran aporte de Klein es, sin dudas, lo que refiere al juego con los niños y sus relaciones con el objeto.

Sin embargo, Anna Freud se distancia de la postura de Klein y marca diferencias importantes entre el análisis de niños y el de adultos, estableciendo nuevos conceptos con respecto al modo de abordaje de los niños, restándole protagonismo tanto a la asociación libre como a la atención flotante, dos conceptos importantes en el psicoanálisis de su padre. Anna Freud da prioridad a elementos de la conciencia del niño más que a su inconsciente, siendo su principal contribución al psicoanálisis el desarrollo de los mecanismos de defensa.

Aunque fuertemente enfrentadas en sus conceptos, ambas psicoanalistas aportaron interesantes visiones sobre el tratamiento psicoanalítico de niños que dieron mayor vuelo y amplitud a la teoría y permitieron que posteriores científicos en la materia pudiesen desarrollar e integrar concepciones dejando de lado la hegemonía de una sola mirada en psicología.

En cuanto a la postura de Anna Freud respecto del dibujo en la clínica analítica con niños, en sus trabajos tempranos ella no le otorgó a esta técnica la suficiente relevancia. Sus razones para no hacerlo eran bastante complejas y ello dio lugar a que su postura frente al uso de técnicas lúdicas con niños fuera a menudo malinterpretada (Midgley, 2013)¹¹. La preocupación de Anna Freud radicaba en que al focalizar en las fantasías inconscientes que emergen a través del dibujo, se pasaría por alto el ego inmaduro del niño. Algo similar había sucedido en los primeros trabajos de su padre en la histeria, con la hipnosis en adultos: se accedía rápidamente a los recuerdos olvidados o inconscientes

¹¹ Traducción propia

de los pacientes, pero sin permitir que el analista viera como éstos eran reprimidos por la censura del ego. Por tanto, una vez que la influencia del analista disminuía, los pacientes desarrollaban rápidamente nuevos síntomas. Según Anna Freud, el analista de niños debe interesarse tanto por las pulsiones reprimidas -que el dibujo y el juego revelan con gran claridad- como en el funcionamiento inconsciente del ego, al que el juego y el dibujo suelen eludir.

Anna Freud estaba de acuerdo con Melanie Klein en que el dibujo probablemente diera acceso más directo a la vida fantasiosa y al inconsciente del niño, algo que a su entender no sucedía tan fácilmente en la asociación libre de los adultos. Apoyó e hizo uso del dibujo en sus trabajos psicoanalíticos con niños, pero con cautela y su preocupación, dado que también consideraba que ello pudiese provocar un retroceso terapéutico en los niños (Midgley, 2013)¹².

5.3. Sophie Morgenstern (1875-1940)

Polaca y psicoanalista, fue una de las pioneras en el psicoanálisis de niños en Francia y gran impulsora del dibujo como herramienta en la cura analítica y como una forma de aproximación al inconsciente. Fue la primera psicoanalista que tuvo la idea, en 1928, de utilizar los dibujos espontáneos de los niños para poderlos psicoanalizar. Era una estudiosa de los cuentos, los juegos y los dibujos infantiles en búsqueda de su significado inconsciente y de la simbología en los dibujos, los que consideraba un recurso fundamental en el trabajo analítico con niños. En su trabajo interpretativo, Morgenstern buscaba el contenido latente de los dibujos, escondidos bajo el contenido manifiesto.

Sophie Morgenstern estudió los escritos de Sigmund Freud en alemán, y su obra da cuenta de un gran conocimiento del psicoanálisis. Se especializó en la clínica con niños, describiendo la estructura y la dinámica de la neurosis infantil como semejante a la neurosis adulta, adoptando a su vez la perspectiva de Anna Freud sobre el superyó y la práctica analítica y oponiéndose a las ideas de Melanie Klein de realizar interpretaciones profundas en los niños. Se apoyó técnicamente en el dibujo, el juego y los sueños como métodos de trabajo e intentó siempre mantener a los niños durante el tratamiento lo más alejados posible de los hospitales. La incorporación del dibujo en la clínica con sus pacientes niños tuvo sus inicios cuando Morgenstern notó que uno de sus pacientes, un

¹² Traducción propia

niño, prefería dibujar en lugar de hablar, y resolvió que era necesario acompañar la expresión gráfica de su paciente con un análisis, lo que lo llevó a convertirse en una nueva vía de acceso al conflicto de su paciente. Se dedicó por tanto a intensificar este único medio de expresión que habilitaba el niño, pudiendo establecer no sólo el origen de la neurosis sino también entender la significación del mutismo del niño, permitiendo ello la recuperación del habla de su paciente (Rodulfo, 2008).

En "El simbolismo y el valor psicoanalítico de los dibujos infantiles" Morgenstern (1939) sostiene:

Es sobre todo en el dibujo donde el niño expresa más fácilmente sus quejas reprimidas, sus agravios y sus odios. El dibujo brota más directamente del inconsciente y consigue así esconder a su autor su verdadero contenido. El niño se permite ser él mismo en sus dibujos, se aventura, se torna audaz y representa las situaciones más complicadas y delicadas con símbolos más o menos transparentes. Nos extrañamos a veces al ver qué formas extrañas y fantásticas da a sus sujetos, traduciendo así sus elementos mágicos y autistas. El niño neurótico es burlado por su propio inconsciente. Sin quererlo, traiciona sus secretos y consigue a menudo la cura de sus síntomas gracias a este trabajo liberador. No comprendiendo el sentido de sus dibujos y teniendo el mayor interés en no revelarlo, el niño se siente inclinado más bien a rehusar que a ayudarnos a descifrar el simbolismo en sus creaciones. Con un trabajo analítico se consigue, sin embargo, reconstruir, gracias a esos dibujos en apariencia caóticos y dispares, una narración gráfica que conduce al origen de estas producciones, al traumatismo afectivo y a los sentimientos reivindicadores que los inspiraron. (p. 763)

5.4. Donald Winnicott (1896-1971)

Pediatra, psiquiatra y psicoanalista inglés, es quien introduce la novedad del "juego del garabato". Lo describe por primera vez en 1958 y lo profundiza más tarde en el marco de una serie de casos de estudio. Consiste en una técnica lúdica para lograr comunicarse con los niños en su consulta clínica, juego que pasó a ser el eje central en su trabajo, con la intención de obtener resultados en apenas un par de consultas como máximo. Winnicott (1971) considera que un uso más prolongado de esta técnica sería poco eficaz dado que es probable que comiencen a aparecer en los dibujos tanto la transferencia como las resistencias del paciente. Para lograr su objetivo de acceso a los sentimientos y

pensamientos del mundo interno del niño, se basó en una comunicación ágil con garabatos que dieran lugar a dibujos más elaborados y de manera rápida, sin dar casi tiempo a pensar, con un enfoque principalmente intuitivo y por turnos. Según Winnicott, ese juego, presentado como un juego divertido en donde uno de los dos (terapeuta o paciente) hace un garabato y el otro debe terminar el dibujo y relatar de qué se trata, era una actividad que propiciaba un intercambio de gran utilidad para la modalidad terapéutica en niños.

Cuando interviene el analista, sigue al niño en su fantasmática para completar lo que éste ha garabateado, mejorando el aspecto figurativo del dibujo, uniendo elementos separados u organizando el espacio gráfico que plantea el niño, dibujando a menudo lo que el niño evita, dándole al dibujo del niño una apariencia más coherente, logrando el efecto terapéutico en el niño transformando la coherencia de su propio Yo (Winnicott, 1968). Agrega que la interacción inconsciente que se da en este sencillo juego, entre el niño y su analista favorece y plantea un espacio en común donde es posible crear y elaborar los conflictos, y es el papel el que registra esa interacción.

Según Winnicott (1968) el dibujo se desarrolla, al igual que el juego, en una zona de realidad psíquica -que él denomina un espacio potencial- que surge de la confianza que el bebé ha obtenido de su madre suficientemente buena, confianza de ella en cuanto a la capacidad de crecimiento e independencia de su hijo. Más adelante, cuando ese niño enfrenta una hoja en blanco y se dispone a dibujar, ese espacio potencial se pone en juego entre él y el papel, operando el papel como un límite contrario a sí mismo, como un día operó de límite la piel de su madre.

Por último, agregar que Winnicott (1971) se apoya en su concepción que lo lúdico se desarrolla en un espacio de transición entre la realidad externa y la realidad interna del niño, y que ese espacio da origen a la experiencia cultural. Su trabajo aportó una nueva mirada sobre los procesos de creación, alejándose de lo que decía Freud sobre la creatividad como una pulsión a través de la cual se constituía el psiquismo, para postular que la creatividad artística la atribuye a la transición entre la psiquis del sujeto y su realidad perceptiva.

Cada uno de estos psicoanalistas aportó desde su convicción y su punto de vista, marcando un rumbo en el psicoanálisis infantil que continúa vigente y ha marcado su influencia, junto con la mirada de tantos otros, en el trabajo de los psicoanalistas contemporáneos. A pesar de que Sigmund Freud no profundizó en el tema, para todos ellos -incluido Freud- el dibujo, en mayor o menor medida, implica una elaboración singular y a su vez acorde con la estructuración psíquica del sujeto. La intervención del inconsciente es indudable y transforma la expresión gráfica y artística en un intento de elaboración del conflicto psíquico, una puesta en acto que busca una respuesta, y que se repite.

6. Un idilio entre el Psicoanálisis y el Movimiento Surrealista

Menos de dos décadas luego del surgimiento del psicoanálisis en Viena, nace en Francia el movimiento de expresión artística llamado Surrealismo, que toma los principios del psicoanálisis de Freud como base de sus fundamentos.

La corta pero intensa relación entre el psicoanálisis y el surrealismo -y de ahí el "idilio"- se da en el marco de una relación desigual con una fuerte influencia de la teoría freudiana en el grupo surrealista. Los principios estéticos y operacionales que el surrealismo toma de las ideas de Sigmund Freud, como el automatismo psíquico, los intentos de evitar la censura preconscious, el interés por plasmar el contenido onírico y la obsesión con la sexualidad quedan plasmados en el primer manifiesto del movimiento. En dicho texto Breton (1924) establece el surrealismo como una expresión de puro automatismo psíquico que pretende expresar artísticamente el funcionamiento del pensamiento sin la intermediación de la razón y al margen de cualquier condicionamiento estético o moral. Breton habla del surrealismo como la ausencia de todo condicionamiento, promueve la libertad de expresión del pensamiento que da rienda libre a la imaginación, destacando el poder de las imágenes y excluyendo a la razón y a las generalizaciones que inhiban la capacidad de expresión.

Al incorporar la noción de inconsciente de Freud, Breton (ibíd) introduce a su movimiento en un área poco antes incursionada por el arte, lo que lleva a que se considere al surrealismo como un movimiento revolucionario que se contrapone al aburrimiento por la falta de originalidad en la expresión artística de la época. La idea de la expresión de lo inconsciente se posicionó como una enorme fuerza creadora que fue apoyada por muchos artistas seguidores de la teoría de Freud.

“No ha de ser el miedo a la locura el que nos obligue a poner a media asta la bandera de la imaginación” (Breton, 1924, p. 22). Esta proclama del movimiento muestra el interés del surrealismo por lo extremo, ya sean los artistas marginados, la literatura prohibida por la política o la religión, la locura, lo primitivo, todo lo que estuviese alejado de la “normalidad” de lo hegemónico en la sociedad de la época, era bienvenido al surrealismo y utilizado como un arma en la batalla que emprendieron. Los surrealistas buscaban integrar lo que el psicoanálisis destacaba: los sueños, los actos fallidos, los lapsus, la sexualidad, la incoherencia, el humor, los deseos. Los surrealistas armaron un movimiento artístico basado en la psicopatología de la vida diaria y en lo inconsciente, logrando la aceptación social a través de su alineación con la teoría psicoanalítica de Freud. Buscaban -y lo lograron- provocar a la sociedad hasta límites nunca vistos, con obras agresivas o portadoras de mensajes de rebeldía, enojo y burla, poniendo en ridículo conceptos que contradicen la lógica y todo lo conocido hasta entonces en el arte.

Freud es halagado al ser considerado como el “santo patrono” del surrealismo, y en un principio no puede evitar ver las ventajas de que su teoría se expanda más allá de los límites clínicos: hacia el arte, y ganando popularidad especialmente en Francia. Pero más tarde confiesa que la manera en que el surrealismo llega a determinados límites en el arte se constituye en serios problemas psicológicos, además de considerar a los surrealistas unos maniáticos absolutos (Kaplan, 1989)¹³.

El fin del breve “idilio” era previsible. Se dijo que el surrealismo no se había detenido nunca a leer la letra chica del psicoanálisis. El surrealismo se consideraba un movimiento de salvación de lo bello, del amor a la humanidad y exaltación de la vida, por lo tanto, la pulsión de muerte, lo siniestro de lo erótico, la castración y la represión del psicoanálisis eran aspectos que no interesaban, por lo que los mantuvieron escondidos bajo la alfombra del surrealismo. En 1932 Breton publica una recopilación de cincuenta sueños de artistas surrealistas e invita a Freud a interpretarlos. Freud le contestó duramente que no, que una colección de sueños sin las asociaciones de los soñantes ni el conocimiento de las circunstancias en las cuales los sueños habían sucedido, a él no le decían nada, y difícilmente le dijeran nada a nadie (Kaplan, 1989)¹⁴.

¹³ Traducción propia

¹⁴ Traducción propia

Fantasías, pulsiones y perversiones son algunos de los temas que el surrealismo buscó retratar, los que también fueron tratados por el psicoanálisis. Ambas corrientes molestaron a la sociedad, primero el psicoanálisis hablando de oscuras y prohibidas pasiones humanas y luego el surrealismo, ridiculizando a la sociedad.

El punto de interés que enlaza al surrealismo con el presente trabajo es la primacía de lo inconsciente en el funcionamiento de la psiquis humana y la convicción de su representación a través de la ruptura del orden de lo convencional conocido hasta el momento, en este caso, en cuanto a la expresión a través del arte. Para ello se toma un sustancial ejemplo -el del Movimiento Surrealista- alejado del consultorio y el diván psicoanalítico. Freud (1914-1916 [1992]) en su artículo sobre “El Inconsciente (1915)” dice que “todo lo reprimido tiene que permanecer inconsciente, pero queremos dejar sentado desde el comienzo que lo reprimido no recubre todo lo inconsciente. Lo inconsciente abarca el radio más vasto; lo reprimido es una parte de lo inconsciente” (p. 161).

Por otro lado, interesa la mirada de lo inconsciente pudiendo ser plasmado en los lienzos a través del proceso de sublimación, en tanto descarga pulsional que rehúye la patologización. Se ha visto el acceso al inconsciente en el dibujo de los niños; se ha tratado el tema de cómo esa capacidad se va inhibiendo a medida que el niño crece y socializa. Este capítulo agrega el interrogante de si esa capacidad (de plasmar el contenido del inconsciente) realmente se inhibe o se va transformando buscando su descarga de diferentes maneras a lo largo de la vida. El arte, de la manera que lo plantea el surrealismo, implica el crear humano al servicio del cumplimiento de un deseo que sustituye los deseos reprimidos e insatisfechos facilitando la liberación, la descarga de aquel exceso de energía que no se tolera, y por ende lleva a un bienestar. El surrealismo ejemplifica una promesa de libertad y de desaparición de todas las formas de opresión, deber o culpa, como un vehículo para el bienestar psíquico de quien efectúa la descarga artística y, en cierta forma, habla de un efecto terapéutico en el arte.

7. Consideraciones finales

El recorrido que se plantea en este trabajo permite apreciar algunos de los aspectos que se ponen en juego a la hora de considerar el dibujo y la expresión del arte como un puente de acceso al inconsciente y al conflicto psíquico en el marco del psicoanálisis.

En cuanto a la interpretación de los dibujos de los niños en la consulta clínica, ello tiene similitud con la interpretación de los sueños que propone Sigmund Freud cuando analiza las imágenes oníricas junto con el relato del paciente, y en donde lo figural tiene una relevancia más allá del discurso manifiesto del soñante. Vemos que la misma importancia la tiene, para el analista, el dibujo del niño, al que acompaña con su relato manifiesto.

Podemos concluir que desde el comienzo de la vida de una persona surge la necesidad y la capacidad de descargar el exceso de energía libidinal proveniente de su mundo interno en una serie de acciones -en este trabajo se pone el foco en las acciones artísticas- a través del proceso de sublimación, lo que estaría quitándole peso psíquico a determinados conflictos o deseos reprimidos y aportando alivio que se puede traducir en un cierto bienestar. Esto es lo que también sucede con los niños y sus dibujos, previo al desarrollo completo de su capacidad para el uso del lenguaje. El dibujo del niño, acompañado de su relato, es una viva imagen de su conflicto psíquico. Es la asociación libre en imágenes, la misma que propone Sigmund Freud para la lectura del inconsciente a través de la verbalización de sus pacientes adultos en consulta.

Es interesante destacar lo que dimos por llamar el “breve idilio” entre el psicoanálisis y el surrealismo, donde ambos comparten el protagonismo del contenido inconsciente puesto de manifiesto en el arte y en la clínica psicoanalítica. Es el mismo proceso que vemos en el dibujo de los niños, quienes plasman su contenido inconsciente latente. En todos los casos, la pulsión canalizada a través de la sublimación y ya no sólo circunscripto a niños, sino a todas las edades y en varios géneros creativos.

Con respecto al arte, éste no se puede concebir sin un interlocutor. Tomando en cuenta la manifestación de lo inconsciente, surge la pregunta de ¿quién pinta a quién? El artista pinta su mirada singular, movilizada por fantasías. A su vez la imagen que éste comienza a dibujar se le impone, le habla y el artista toma el mensaje, lo interpreta y lo lleva al lienzo. Es un proceso en el que no queda claro quién pinta a quién, quien es realmente el creador, y en donde el objeto no es el pintor, sino que es absolutamente interno porque no hay modelo de donde se extrae y es una zona habitada por el artista.

En la estructuración del acto creativo el mismo sujeto es un canal que enuncia algo que a su vez es enigmático, pero él no lo conoce, lo va descubriendo a medida que lo va

plasmando. Y esa creación tiene un efecto transtemporal: la creación se realiza en un presente, pero, sin embargo, no se puede obviar el hecho de que el pintor tiene un enorme archivo -de su pasado- que está golpeando en su percepción. El artista va dibujando, va creando algo, escribiendo, modelando, transmitiendo emociones y sensaciones, y eso que crea se concreta en su exterioridad que además es enigmático y también es atemporal: pega en el pasado, en el presente, y además el artista pretende emitir un mensaje que se perpetúe hacia el futuro. Y ese diálogo entre la obra de arte y el artista es un producto de su imaginación, es una fantasía que también es transtemporal porque la fantasía se vuelve eterna, siempre se la está persiguiendo, más allá de que se plasme una o tantas veces en un lienzo. Eso es lo que marca también la pauta del estilo de un artista: la repetición de su fantasía plasmada en el lienzo, su deseo, su conflicto, la sublimación desde su inconsciente que se repite una y otra vez.

Desde siempre el hombre ha sido un creador de símbolos y es a partir de ellos que construye su mundo psíquico, con símbolos que son hablados y pensados en el mundo que lo rodea, pero también los construye a partir de imágenes de su mundo interno, estímulos emocionales que lo mueven y forman parte de una dinámica con un contenido específico que captura a su consciencia y que se manifiestan en su arte. En esa interacción es que la función creativa de la psiquis busca comprender, asimilar e interpretar en la medida en que va viendo plasmado aquello que la capturó desde el inicio.

En este sentido, Read¹⁵ (1974), en su libro sobre *El significado del Arte*, dice que:

Junto con los valores puramente formales de una obra de arte, puede haber valores psicológicos que a su vez arrancan valores filosóficos de nuestros intereses y comunes simpatías humanas, y aun de nuestra vida inconsciente, que nacen de la profundidad del genio del artista. (...) el artista más grande será aquel cuya inteligencia sea más amplia, una persona que vea y sienta no sólo al objeto que está ante sus ojos, sino el objeto en su acción universal, que vea la unidad en la diversidad y la diversidad en la unidad. Pero no puede afirmarse demasiado que las artes plásticas sean artes visuales, que operan a través de los ojos, expresando y transfiriendo un estado emocional. Si tenemos ideas que expresar, el medio apropiado es el idioma. El artista es impermeable a las ideas, a

¹⁵ Sir Herbert Read (1893-1968), filósofo y poeta inglés

su riesgo, pero no es asunto suyo la presentación de esas ideas, sino el comunicar su reacción emocional ante ellas. (pp. 25-26)

En la relación entre el arte y el dibujo, el inconsciente y la subjetividad, el acceso a la psiquis se produce a través de la mano del paciente. El psicoanálisis vio la oportunidad y profundizó en la utilización del papel y el lienzo, el lápiz y los pinceles, la mano y la psiquis como un captador del contenido del inconsciente, algo hasta ese momento impensado.

Referencias bibliográficas

- Brès, Y. (2006). *El inconsciente*. Buenos Aires: ATUEL Anáfora.
- Breton, A. (2001). Primer manifiesto del surrealismo (1924). En *Manifiestos del Surrealismo*. Argonauta.
- Corman, L. (1967). *El Test del Dibujo de la Familia en la práctica médico-pedagógica*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Costigan, G. (1965). Sigmund Freud: A short biography. Macmillan.
- Freud, S., Breuer, J. ([1893-1895 [1991]). *Estudios sobre la histeria*. En Obras Completas. Tomo 2. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S (1886-1899 [1992]). *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*. En Publicaciones pre psicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud. Obras Completas. Tomo 1. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1900 [1991]). *La interpretación de los sueños*. En Obras completas. Tomo 4. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1900-1901 [1991]). *La interpretación de los sueños (Parte II)*. En Obras completas. Tomo 5. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1906-1908 [1992]). *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen, y otras obras*. En Obras Completas. Tomo 9. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud (1909 [1992]). *Análisis de la fobia de un niño de cinco años. A propósito de un caso de neurosis obsesiva*. En Obras Completas. Tomo 10. Buenos Aires. Amorrortu
- Freud, S. (1910 [2014]). *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci, 1ª. Edición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1911 - 1913 [1991]). *Sobre la iniciación del tratamiento*. En Obras Completas. Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras. Tomo 12. Buenos Aires: Amorrortu.

- Freud, S. (1914–1916 [1992]). *Lo inconsciente (1915)*. En Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras. Obras completas. Tomo 14. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1923-1925 [1992]). *El Yo y el Ello*. En Obras Completas. Tomo 19. Buenos Aires: Amorrortu.
- Frison, R., Gaudio, R.E. (2015). *El dibujo como marca subjetivante: hacia una lectura posible frente a los efectos de lo traumático*. VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXI Jornadas de Investigación. XI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Buenos Aires: Facultad de Psicología UBA.
- Gardner, H. (1980). *Artful scribbles: The significance of children's drawings*. New York: Basic Books.
- Gardner, H.; Winner, E. (1982). *First Intimations or Artistry*. En S. Strauss (Ed.) *U-shaped Behavioral Growth* (Chapter 6). New York: Wiley.
- Kaplan, D.M. (1989). *Surrealism and Psychoanalysis: Notes on a Cultural Affair*. En *American imago*, Vol.46 (pp. 319-327). The John Hopkins University Press.
- Kiflé Selasie, B. (1980) África en Picasso. En Picasso: Un Siglo. *El Correo de la UNESCO*. Pp. p. 4-50. Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000074766_spa
- Klein, M. (2008). *Obras Completas Melanie Klein. Amor, culpa y reparación y otros temas (1921-1945)*. Paidós.
- Midgley, N. (2013). *Reading Anna Freud*. Routledge.
- Morgenstern, S. (1939). *El simbolismo y el valor psicoanalítico de los dibujos infantiles*. Traducido de la Revue Francaise de Psychanalyse, Tomo XI, No.1, Rev. de Psicoanálisis, V, No.3. Buenos Aires.
- Musto, D. (1966). Review on Sigmund Freud, a Short Biography by Giovanni Costigan. *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, Vol. 21, No.1, pp. 87-88. Oxford University Press
- Pinto, G. y Bombi, A.S. (2008). *Children's drawing of friendship and family relationships in different cultures*. En *Children's understanding and production of pictures, drawings and art*. (pp. 121-154.). Göttingen: Hogrefe & Huber.
- Read, H. (1974). *El significado del Arte*. Magisterio Español.
- Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En *Diccionario de la lengua española*, 23ª. ed., Recuperado en 13 de septiembre de 2022, de <https://dle.rae.es>

- Rodolfo, M. (2008). *El niño del dibujo: estudio psicoanalítico del grafismo y sus funciones en la construcción temprana del cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.
- Walter, I. (1990). Pablo Picasso. El genio del siglo, 1881-1973. París, Benedikt Taschen.
- Winnicott, D. (1968). *El juego del garabato*. En Exploraciones Psicoanalíticas II. Buenos Aires. Paidós.
- Winnicott, D. (1971). *Therapeutic Consultations in Child Psychiatry*. New York: Basic Books.
- Wittmann, B. (2010). *Drawing Cure: Children's Drawings as a Psychoanalytic Instrument*. *Configurations*, 18(3), 251–272. Johns Hopkins University Press.