

Universidad Autónoma de Entre Ríos
Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales

Licenciatura en Psicología

Subjetividad en movimiento. Arte, época y psicoanálisis.

Autora: Cecilia Schejtman

Directoras: Ps. Soledad Eguiguren – Dra. Mariana Scrinzi

Paraná, 28 de marzo de 2025



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

RIDA Repositorio Institucional
Digital Abierto



FHAyCS
Facultad de Humanidades,
Artes y Ciencias Sociales

Trabajo Integrador Final

Modalidad: Estudio Bibliográfico

SUBJETIVIDAD EN MOVIMIENTO. ARTE, ÉPOCA Y PSICOANÁLISIS



Cecilia Schejtman

DNI: 38.773.001

3455524530

schejtmancecilia@gmail.com

Paraná, marzo 2025



PÁGINAS PRELIMINARES

Trabajo Integrador Final

Carrera: Licenciatura en Psicología

Título: “Subjetividad en movimiento. Arte, época y psicoanálisis”

Modalidad: Estudio Bibliográfico

Autora: Cecilia Schejtman

DNI: 38.773.001

Datos de contacto: schejtmancecilia@gmail.com

3455-524530

Directoras: Ps. Soledad Eguiguren – Dra. Mariana Scrinzi

Lugar y fecha: Paraná, 28 de marzo de 2025

Agradecimientos

A mi familia, mis padres y especialmente a mi hermana, sin su apoyo y sostén no hubiera sido posible.

A mi compañero, por estar presente, por su palabra y su escucha.

A mis compañeros de carrera, a quienes están desde el principio y a quienes se fueron sumando en este recorrido, a quienes hoy son grandes amigos, por acompañarme y hacer de esta una experiencia hermosa.

A Soledad y Mariana, por su tiempo, calidez y dedicación con los que me acompañaron en la escritura de este trabajo, permitiéndome aprender y disfrutar del proceso.

A la cátedra de Teoría Psicoanalítica II: Escuela Inglesa, por su transmisión, por el lugar que me han brindado, por permitirme crecer en lo académico, lo profesional y lo personal.

ÍNDICE

Resumen	5
INTRODUCCIÓN.....	6
Descripción y Justificación de la Problemática	6
Objetivo General.....	13
Objetivos Específicos	13
Supuestos	13
Antecedentes y Estado del Arte.....	14
Marco Teórico - Conceptual	18
ARTE	18
La expresión artística. Aproximaciones al arte en psicoanálisis	18
ÉPOCA.....	21
Subjetividad y cultura.....	21
PSICOANÁLISIS	22
Lo simbólico en la obra de Sigmund Freud	22
Lo simbólico en la obra de Melanie Klein	23
Simbolismo no discursivo, desde el pensamiento de Susanne Langer	26
Lo simbolizable y lo no simbolizable	27
Sublimación y reparación.....	29
Duelo. De Freud a Klein	31

Agresión. Los aportes de Donald Winnicott	32
Diseño Metodológico.....	35
DESARROLLO DEL INFORME.....	37
Subjetividad en movimiento	38
Sobre lo cultural.....	40
Sobre Billy Elliot y el malestar.....	44
Sobre la agresión.....	47
Childrens of the revolution	49
Arte, época y psicoanálisis	51
CONSIDERACIONES FINALES	58
BIBLIOGRAFÍA	61
Del cuerpo teórico.....	61
De Antecedentes	65
Del Diseño Metodológico.....	66

Resumen

Este trabajo surge del interés por vincular la danza y el psicoanálisis. El recorrido realizado en la FHAYCS – UADER, particularmente Teoría Psicoanalítica II: Escuela Inglesa, cátedra de la cual formo parte como Docente Auxiliar Alumna, me inspiró a realizar este recorte temático específico desde la teoría de la Escuela Inglesa de psicoanálisis. La conjunción de estos elementos fue lo que permitió pensar relaciones entre arte, época y psicoanálisis.

La modalidad elegida es la de Estudio Bibliográfico. El objeto de análisis son escenas seleccionadas de la película Billy Elliot del año 2000, dirigida por Stephen Daldry y protagonizada por Jamie Bell; utilizándose el cine como herramienta para nutrir y repensar las construcciones teóricas. También se utiliza como fuente el libro, que lleva el mismo nombre, escrito por Melvin Burgess en 2001, basado en el guion de Lee Hall.

Se retoman escenas que reflejan la importancia de la danza para expresarse. Se supone que la danza, en tanto expresión artística, colabora en la elaboración del malestar psíquico que se observa en el protagonista; interviniendo allí procesos psíquicos como la sublimación y la reparación genuina.

Dicha historia se desarrolla en determinada trama sociocultural, por lo que se indaga acerca de las relaciones entre la subjetividad de la época y los modos de reparación genuina en el personaje principal; lo cual fue trabajado desde la perspectiva del psicoanálisis de orientación freudiana y, en particular, de la escuela inglesa: Melanie Klein y Donald Winnicott.

Palabras clave: Subjetividad; Danza; Reparación; Época

INTRODUCCIÓN

Descripción y Justificación de la Problemática

En este trabajo indagamos acerca del lugar que tiene el arte en el campo del psicoanálisis y su relación con la subjetividad. Con este fin es necesario contextualizar algunos factores de la contemporaneidad, para luego pensar la expresión artística desde una mirada psicoanalítica.

El desarrollo del ser humano es un proceso en construcción a lo largo de toda la vida. Las vivencias son las que dejan huellas que se van ligando y reorganizando; anudándose de manera singular ya que depende del modo en que cada experiencia se inscriba en cada sujeto. Cada una de estas marcas explicará, de alguna manera, parte de lo que cada uno es. Permanecen, aparecen como recuerdos, como síntomas o como rasgos de carácter, o dando lugar a una vocación o a una necesidad de alcanzar metas en la vida. El mismo hecho puede ser experimentado de modos diferentes en función del momento en que se encuentre el niño, la historia que lo antecede y el ambiente en el que se encuentra. De este modo, se construye una historia singular en un entramado de vínculos y en el contexto de una época.

La constitución subjetiva está atravesada por la época y por la cultura, existen elementos ligados a ellas que se imponen y que se transmiten de generación en generación, pero existe también la posibilidad de desnaturalizar y deconstruir ideas previas para permitirnos construir otras.

Si hablamos de lo contemporáneo, nuestra cotidianeidad está marcada por el desarrollo del individualismo en tanto valor social, lo que genera rivalidades, y, por otro lado, por la agresividad que se pone en juego. Pamela Vides Boullosa (2019) dice que, actualmente, los hechos de agresividad entre semejantes se muestran a diario, son manifestaciones que inundan

tanto los ámbitos familiar y escolar, como al escenario social. Escuchamos, vemos y leemos diariamente acerca de la emergencia de conductas agresivas (p. 6), en diferentes épocas y a lo largo de la humanidad irrumpen hechos que se caracterizan particularmente por su crudeza y por la falta de elaboración simbólica.

La agresividad puede aparecer de diferentes formas, aunque a veces más visible y otras más silenciosa; una de ellas es a través del sistema social conocido como sistema patriarcal, que actualmente está siendo cuestionado. Este sistema se asocia a un conjunto de ideas que explican y justifican el dominio de los hombres, atribuyendo esos privilegios a las diferencias innatas entre hombres y mujeres. Históricamente, el patriarcado se ha manifestado en los espacios legal, religioso, político, económico y social.

Argentina experimentó otra cara de la agresión: arrastra una historia marcada por el sufrimiento y las agresiones, con raíces en la violencia política y social que ha atravesado el país en diferentes épocas. Desde las dictaduras militares, como la última que sucedió de 1976 a 1983, que dejó heridas profundas a través de torturas, desapariciones y represiones, hasta crisis económicas que han golpeado a la población, generando pobreza y desigualdad. El país “se encuentra atravesando una época de pura inseguridad, incertidumbre, fallas por parte del Estado que además impone ciertas exigencias a los ciudadanos” (Polini, 2023, p. 65).

Como consecuencia, se hace presente el malestar, individual y socialmente. Ello nos conduce a poner atención en otro punto: la dificultad o imposibilidad de cada sujeto de poder expresar su malestar, lo que puede generar mayor sufrimiento, y llevar, muchas veces a modos ligados a la agresión física como único camino para comunicarse y relacionarse con otros.

Freud en “El malestar en la cultura” ([1929] 1930) anuncia que existe un malestar que es universal e irreductible; que, si bien es inherente a toda cultura, toma diferentes configuraciones según el momento histórico y social. Por lo tanto, las formas de producción de la subjetividad serán particulares de cada momento histórico, ya que entendemos que la subjetividad está atravesada por la cultura. Este escrito freudiano trata de cómo la pulsión de muerte rompe con el supuesto programa de felicidad gobernado por el principio de placer, y que la inclinación agresiva constitucional del ser humano, principal subrogado de la pulsión de muerte, es un obstáculo a ese programa.

Freud sitúa la causa en las vicisitudes de la pulsión de muerte y en la mezcla que mantenga con la pulsión de vida. De esta forma, encuentra tres fuentes de sufrimiento que constituyen la infelicidad de cada persona que vive en sociedad:

Desde el cuerpo propio, que ... no puede prescindir del dolor y la angustia como señales de alarma; desde el mundo exterior, que puede abatir sus furias sobre nosotros con fuerzas hiperpotentes, despiadadas, destructoras; por fin, desde los vínculos con otros seres humanos. (Freud, [1929] 1930, p. 76)

Partimos de lo singular y articulamos la problemática con la historia de Billy Elliot, a través de la película y el libro homónimo. La película es del año 2000, dirigida por Stephen Daldry y protagonizada por Jamie Bell, basada en el guion de Lee Hall. Por otro lado, utilizamos como fuente el libro que lleva el mismo nombre del film, cuyo autor es Melvin Burgess, quien realizó una adaptación de la película en 2001, es decir, la novela se escribió posteriormente (que no suele ser lo habitual), logrando captar la esencia de la película original. Cabe destacar que la

trama de la película mencionada se desarrolla en la década de 1980, en Europa y, en el presente trabajo, se analiza a la luz de características de la época actual.

Reconocemos al cine y la literatura como herramientas para nutrir y repensar las construcciones teóricas. El arte ha sido tomado por diferentes pensadores para construir sus teorías; del mismo modo, el psicoanálisis se ha servido de ambos para enriquecerse. Se los considera como una forma de expresión, a partir de la cual se transmite una visión del mundo que da cuenta de cuestiones centrales de la cultura y de la subjetividad de la época.

Tanto la película como el libro siguen la historia de Billy Elliot, que tiene 11 años y que vive en Durham, Inglaterra, junto a Jackie (su padre), Tony (su hermano) y su abuela. Su madre, una mujer de una gran sensibilidad musical, había fallecido y él cuidaba de su abuela, que había sido bailarina de joven y que, en la actualidad, padecía de lo que suponemos, es algún tipo de demencia.

La trama se desarrolla en un ambiente de hostilidad y dureza laboral y social. El padre y el hermano de Billy eran mineros y se encontraban en medio de una terrible huelga, que paralizó en gran medida la industria del carbón de ese país entre 1984 y 1985.

Jackie obligaba a su hijo Billy a practicar boxeo, deporte para el que no tenía demasiadas habilidades. Azarosamente, descubre las clases de ballet y se interesa por ellas, encontrando apoyo en su profesora, la señorita Wilkinson y en su amigo, Michel. Asiste a las clases y practica, en secreto al principio, enfrentándose a la desaprobación de su familia y de la sociedad. Se encuentra entre su anhelo de seguir con la danza y las restricciones que su entorno le impone.

La trama dibuja claramente la división social entre lo masculino y lo femenino; y cuestiona como, en función del género, se asignan roles, comportamientos, valores y formas de vivir, perpetuando la idea de que la danza sólo es practicada por niñas, y el boxeo o la lucha, sólo por niños.

Uno de los motivos de la elección de la historia de Billy Elliot reside en que allí aparecen escenas en donde se dejan ver hechos de agresividad que se manifiestan en las relaciones intersubjetivas; si bien se trata de una ficción, funciona a modo de reflejo de lo que emerge en la cotidianidad actual como una problemática frecuente; además, permite pensar en otras formas para la descarga pulsional y en la elaboración del malestar.

Volvemos a Freud para retomar la idea de que el ser humano se las ha ingeniado para intentar tramitar el malestar de diversas maneras. Ya sea por medio de sustancias embriagadoras, satisfacciones sustitutivas o distracciones (Freud, [1929] 1930). En las siguientes páginas nos detendremos en las satisfacciones sustitutivas como aquellas que brinda el arte y que posibilitan la puesta en juego del mecanismo de la sublimación. Nos centramos particularmente en la danza que es la modalidad elegida por nuestro protagonista.

La perspectiva teórica desde la que pensamos este escrito es la del psicoanálisis, partimos de la teoría de Sigmund Freud y nos dirigimos hacia la escuela inglesa. Utilizamos los aportes de autores como Melanie Klein, Donald Winnicott y Wilfred Bion. Consideramos que esta es la línea teórica que mejor se ajusta con nuestro posicionamiento.

Por último, exponemos los aportes académicos y sociales que puede brindar esta investigación:

Algunos de los interrogantes de los que partimos es ¿por qué el arte en salud mental? ¿Qué puede aportar el arte al psicoanálisis y el psicoanálisis al arte? Se trata de modalidades de elaboración diferentes; de este modo, se habilitan otras posibilidades de enfrentar el malestar actual, en todas sus dimensiones, ligadas a la época y a la singularidad. Consideramos el arte como favorecedor para la expresión, la creatividad y los lazos sociales; y pensamos a la danza como modalidad de expresión artística, ligada a mecanismos psíquicos como la sublimación y la reparación.

El abordaje psicoanalítico brinda información respecto del arte y el artista. Existe “en el ejercicio del arte una actividad que se propone el apaciguamiento de deseos no tramitados en el propio artista creador” (Freud, 1913, p. 189). Más adelante, Freud (1913) escribe “el nexo entre las impresiones de la infancia y peripecias de vida del artista, por un lado, y por el otro sus obras como reacciones frente a esas incitaciones, constituye uno de los más atractivos objetos del abordaje analítico” (p. 190).

Será un insumo para quienes estén interesados en la temática, en lo referido al encuentro entre el cine y el psicoanálisis, la danza, el arte, la producción de subjetividad y la época; podrá ser utilizada como antecedente para trabajos posteriores, con la posibilidad de abrir nuevos interrogantes, que impulsen nuevos procesos de investigación.

Consideramos que la temática elegida para la elaboración de esta investigación es relevante, ya que, al tratar las relaciones entre la expresión artística y las subjetividades, permite y facilita el acercamiento a nuevas modalidades de abordar problemáticas ligadas a la salud mental. Esto proporcionará herramientas para el trabajo en un futuro profesional.

A partir de lo expresado anteriormente, el presente trabajo busca responder a la siguiente pregunta:

¿Cómo se relacionan la subjetividad de la época y los modos de reparación en el personaje de Billy Elliot?

Objetivo General

- Explorar el contexto sociocultural de la época y la relación con la danza como modalidad de reparación en la historia del personaje de Billy Elliot.

Objetivos Específicos

- Identificar los indicios de la modalidad de reparación elegida por el protagonista de la película.
- Describir relaciones entre la danza como modalidad de reparación y el contexto sociocultural de la época.

Supuestos

Estimamos que la danza, en tanto expresión artística, da lugar a manifestaciones, a modos de expresión de la singularidad de quien baila, Billy Elliot, en este caso; singularidad que no deja de estar atravesada por la cultura.

En la misma línea, suponemos que Billy Elliot elige, de manera inconsciente, a la danza como modo de reparación de su mundo interno. En este sentido, la danza colabora en la elaboración del malestar de época propio de cada momento sociohistórico; y lo hace a través de la sublimación, que es lo que permite pensar al sujeto en relación al arte para la construcción de nuevos sentidos.

Consideramos importante, además, no dejar de lado la relación con el azar. Hay en todo ese proceso algo de lo azaroso que se pone en juego y que genera efectos, tanto en lo subjetivo como en lo social. Existe un determinismo inconsciente que se manifiesta en un interjuego con la participación de lo contingente.

Antecedentes y Estado del Arte

Al momento de la realización del TIF, es de fundamental importancia realizar un rastreo de antecedentes pertinentes a la temática elegida. De esta manera, es posible conocer y precisar qué se ha investigado con anterioridad, de qué manera y cuáles son los aportes posibles, es decir, cuál sería la novedad en relación a un tema particular.

Es así, que nos encontramos con estudios muy interesantes referidos a temáticas que son abordadas aquí. Recurrimos a las tesis de esta casa de estudios, complementando la información con publicaciones de revistas científicas, de sitios web especializados en Psicología y Psicoanálisis. De este modo, seleccionamos aquellos que nos resultaron más significativos y que contribuyen a la temática elegida, ya sea por el contenido teórico o su diseño metodológico.

Para una mejor organización, se exponen en primer lugar aquellos asociados al marco teórico y luego aquellos asociados al diseño metodológico.

Nos encontramos con dos tesis de grado pertenecientes a la FHAyCS - UADER que constituyen interesantes antecedentes para este trabajo. Ambas estudian la experiencia subjetiva del arte en sus distintas formas de manifestación, aunque desde perspectivas teóricas diferentes a las que se utilizarán en este trabajo.

Una de ellas es *Subjetividad y época. El acto creador en la danza contemporánea* de Andrea Giorgio (2014) que, a través de la comprensión y la interpretación analítica, busca aproximarse a las particularidades de la relación entre la sublimación y la danza, y analiza, al mismo tiempo, las relaciones entre los discursos de la época y las formas de producción propias del arte. Es así que llega a la conclusión de que el acto creador en la danza conforma un momento de emergencia del sujeto y de separación respecto del Otro, facilitado por la operatoria lúdica.

En este sentido, la autora escribe:

Podemos decir que la pérdida del objeto, constituye la esencia de la operatoria lúdica, y esto nos remite a la creación ... cuya condición es el vacío. ... Es posible afirmar entonces, que en la función lúdica y en la creación artística, lo real entra en el juego, se integra, forma parte del objeto propio de la creación. (p. 63)

La segunda investigación a la que hacíamos referencia, se titula *El arte de las subjetividades* y fue escrita por Naomi Ruaimi (2016) quien piensa al arte como una herramienta. Propone como fundamental facilitar la expresión desde el juego, poder encontrarse con uno mismo y descubrir habilidades y motivaciones, base imprescindible para orientarse y movilizarse.

Por otro lado, plantea que el juego, el arte y la creatividad posibilitan vinculaciones sociales y un posicionamiento activo en la comunidad y frente al malestar de cada individuo, lo que es de importancia en la niñez. Compartimos la idea que nuestros propios modos de expresión, si bien iniciados y realizados desde lo subjetivo, están atravesados por sistemas y características propias a la cultura y al contexto próximo, si bien influyen no son totalmente determinantes, por eso decimos que el sujeto es en contexto, se conforma desde un entramado de vínculos y redes sociales. El psiquismo humano se conforma del interjuego de las dimensiones biológica y social, y es de este entrecruzamiento que dependerá la salud y vida cultural del niño/a en todas sus dimensiones.

Por otro lado, dimos con una tesis titulada *Reparación y su relación con el cambio psíquico en la obra de Melanie Klein*, perteneciente a la Facultad de Ciencias Sociales que

corresponde a la Universidad de Chile, y cuya autora es Andrea Córdova. Allí realiza una revisión bibliográfica, aborda la noción de reparación y su relación con el cambio psíquico, dentro de la obra kleiniana. El aporte de este trabajo es importante ya que realiza un seguimiento histórico del concepto y, además, incluye otras áreas, como el arte, a través del cual es posible lograr la reparación. “Cuando se habla de reparación se asume que algo tuvo que romperse, destruirse, perderse o dañarse, esto es lo que se intenta rescatar en este trabajo, cómo es que el ser humano tiene la capacidad de reparar” (Córdova, 2014, p. 6).

El presente trabajo tiene como objeto de análisis una obra cinematográfica, por tal motivo se incluye en los antecedentes aquellos que brinden información y sirvan de orientación en relación a la utilización de esta herramienta. Uno de ellos es la Tesina de grado para la Licenciatura en Psicología, de Pamela Vides Boullosa, titulado *Aproximaciones psicoanalíticas a la operación de la pulsión de muerte en las modalidades de agresividad* (2019), cuyo objetivo es analizar cómo opera la pulsión de muerte en las modalidades de agresividad planteadas por Lacan en las escenas de desencadenamiento agresivo en los relatos *las ratas*, *el más fuerte*, y *bombita* de la película “*Relatos Salvajes*” del año 2014, escrita y dirigida por Damián Szifron (Vides Boullosa, 2019); en donde la metodología consiste en utilizar el cine como herramienta para poner a trabajar los conceptos mencionados, nutrir las construcciones teóricas y repensar la teoría. La autora añade que esta manera de proceder encuentra sus fundamentos en las propuestas freudianas y lacanianas, en donde se utiliza el arte, específicamente el cine, en relación a la investigación en psicoanálisis.

Por último, dimos con dos Trabajos Integradores Finales (TIF) elaborados en la FHAYCS de UADER de los que nos servimos para el diseño metodológico, ya que la modalidad elegida en ambos es la de Estudio Bibliográfico.

El primero de ellos es de Natali Benetti, llamada *Los nuevos “anormales”. La escuela como caja de resonancia del discurso psiquiátrico*, del año 2022. Ella realiza una investigación de diseño cualitativo, bajo la modalidad de Estudio Bibliográfico, de tipo documental. Afirma que la investigación documental es una estrategia de comprensión y análisis de realidades teóricas o empíricas mediante el cotejo, la revisión, la comparación de diferentes fuentes documentales que refieren a un tema específico.

El otro TIF al que hacíamos mención es el de Manuel Luna, denominado *El juego desde los desarrollos teóricos de Donald Winnicott en niños que presentan organizaciones psicóticas*, presentada en el año 2021. Allí escribe que se trata de una investigación de carácter bibliográfica centrada en el campo del psicoanálisis. Utiliza específicamente los desarrollos de Winnicott referidos a la comprensión del psiquismo de los niños y el valor terapéutico del juego en la clínica; buscando profundizar en el abordaje con niños que presentan características de organizaciones psíquicas del orden de lo psicótico.

Marco Teórico - Conceptual

ARTE

La expresión artística. Aproximaciones al arte en psicoanálisis

El interés del psicoanálisis por el arte aparece desde sus comienzos. Freud decía en 1914: “Las obras de arte, empero, ejercen sobre mí poderoso influjo ... y siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí de ese modo” (p. 217). Es conocida la afición y la inclinación del autor por el arte, que ha sido plasmada a lo largo de su obra, por lo que no nos resulta extraño que las manifestaciones artísticas se hayan convertido en objeto de sus investigaciones e interpretaciones, y constituyan la materia prima de sus pensamientos.

En este trabajo nos enfocamos en una de las modalidades de arte de las tantas que existen: la danza. Hay *algo* en la danza que hace que sea un arte diferente de todos los otros. La historia de la danza abarca diferentes culturas y épocas. Cada periodo y geografía tiene su propio conjunto de estilos, influencias culturales y desarrollos artísticos únicos.

Sus orígenes se remontan a la Antigüedad, en donde la danza era parte de la vida en comunidad. Danzas tribales y rituales eran utilizadas para manifestar emociones, celebrar cosechas, como parte de ritos religiosos o para marcar acontecimientos importantes en la vida de las personas. En culturas como la egipcia y la griega, la danza tenía un papel importante en festivales religiosos y ceremonias, incluyendo también la participación en los Juegos Olímpicos.

Durante la Edad media, la iglesia estaba al mando de la educación y el gobierno, por lo que la danza era considerada profana, desarrollándose en menor medida. Carlos Pérez Soto (2008), desde una mirada antropológica, plantea que existían ritmos de trabajo esencialmente mecánicos, refiriéndose a aquellos obreros que realizaban tareas repetitivas.

Es a partir de la modernidad en Europa que la danza se convierte en una práctica social generalizada, llegando a bailar contra las rutinas opresivas asociadas a la cultura industrial, rebelándose contra los ritmos de trabajo o simplemente para divertirse; oponiéndose a lo mecánico, lo rutinario, el pragmatismo del mercado, la falta de fantasía; apelando a la libertad, la naturaleza y el derecho al placer. La danza empezó a experimentarse con movimientos más libres y expresivos, con un enfoque más emocional y personal, dando lugar a la danza moderna en el siglo XX.

Actualmente, la danza es un arte global que abarca gran variedad de estilos y géneros, continúa siendo una forma poderosa de comunicación, expresión corporal y conexión cultural; caracterizándose por la fusión de estilos, la experimentación y la exploración de temas sociales y políticos.

Andrea Giorgio (2014), nos permite acercarnos a una idea de lo que nos referimos cuando hablamos de danza:

La danza, ese cruce entre ritmo y movimiento corporal, que no necesariamente se da en conjunto con el sonido musical ... atraviesa gran parte de nuestro hacer diario. Tanto en la individualidad como en el contexto de cualquier grupo humano, como una familia, una institución educativa, una comunidad aborigen, o una fábrica de producción sistematizada, acontecen ciertos ritmos y movimientos coreográficos, repetitivos, inventivos. Algunas veces la música va al encuentro de estas pequeñas danzas. (Giorgio, 2014, p. 11)

Ante preguntas como ¿por qué bailamos? ¿Cómo se entrama la danza con la cultura? Perez Soto (2008) dice “son muy populares las teorías naturalistas (se baila para liberar energías

... por un impulso innato) y las teorías de tipo antropológico (la danza tendría funciones rituales, expresivas o se daría en contextos de sociabilidad o espectáculo)” (p. 14). Pero ello no nos dice qué sucede en la danza cuando sucede.

A partir de lo planteado por el autor (2008), diferenciamos la estética de lo bello y la estética de la expresión. ¿Qué distingue a una expresión artística de una que no lo es? En primera instancia, destacamos que para que algo sea una obra de arte, debe ser una obra humana. Es decir, el atardecer o el arco iris son bellos, pero no por eso son obras de arte. Y, además, plantea que algunos autores consideran que la respuesta a esta pregunta es la belleza, pero ¿bajo qué circunstancias podemos decir que algo es bello? Para

Platón, la belleza es una cualidad sustantiva, que está en la obra misma, y que puede ser reconocida de manera objetiva y universal. Para otros, como David Hume, la belleza es un sentimiento, subjetivo, que es producido en el espectador por cualidades que tiene el objeto, pero que depende más bien del espectador que del objeto. Para Kant la belleza es un conjunto de cualidades formales, universales, objetivas, pero que pueden ser captadas de manera espontáneamente libre por un sujeto racional. Todos asocian la experiencia de lo bello al placer, pero difieren a su vez enormemente en qué características le atribuyen a este placer. (Perez Soto, 2008, p. 23)

Nos encontramos con quienes defienden una estética de lo bello, planteando la belleza como algo universal y objetivo; y, por otro lado, quienes sostienen una idea más bien subjetiva de la belleza, agrupándose en una estética de la expresión.

Teniendo en cuenta la estética de la expresión, coincidimos en que lo que constituye a una obra de arte es que logre expresar la subjetividad humana. Allí se logra “decir” algo. A diferencia de la estética de lo bello, en donde el énfasis está puesto en las cualidades de la obra, en la estética de la expresión ese énfasis se desliza al modo en que el autor se encuentra presente en la obra, es decir, a la relación entre el autor y su obra; se tiende a disminuir los estándares y modelos y dar lugar a la variabilidad de la subjetividad humana.

EPOCA

Subjetividad y cultura.

Silvia Bleichmar trabaja sobre dos conceptos a partir de cuya intersección se pueden pensar cambios en la subjetividad: uno de ellos es, la *producción de subjetividad* y, el otro, la *constitución psíquica*. La autora diferencia entre aquello que permanece a través del tiempo, esas cuestiones invariables de la constitución psíquica y los modos de subjetividad que han ido cambiando a lo largo del tiempo.

La producción de subjetividad es del orden de lo histórico. Se trata del “modo con el cual cada sociedad define aquellos criterios que hacen a la posibilidad de construcción de sujetos capaces de ser integrados a su cultura de pertenencia” (Bleichmar, s/d); es decir, los modos a partir de los cuales cada cultura, en un periodo determinado, define al sujeto social. Implica todo aquello que hace a la construcción social del sujeto: esto es, en términos de ideología, su producción y reproducción, pero también las variables que hace que se inscriba en un espacio-tiempo determinados.

Mientras que lo que pertenece al orden de la constitución psíquica da cuenta de cómo el sujeto hace propios o no esos aspectos. Tiene que ver con diferentes sistemas regidos por legalidades y tipos de representación. Uno de los ejemplos que Bleichmar utiliza para ubicar

esta diferenciación es aquello ligado a las lógicas tripartitas de Freud como inconsciente, preconscious y consciente. Las instancias están conformadas por las distintas inscripciones que van aconteciendo, estas pueden ser afectadas por las variaciones de la cultura, pero más allá de ello, habrá elementos que inevitablemente imponen sus regulaciones que son los que permiten la vida en común, es decir, su permanencia trasciende modelos sociales e históricos.

La intersección de ambos ejes constituye un campo que intenta pensar las modalidades de “ser sujeto”, producidas por determinadas prácticas sociales, en una cultura dada. Ello implica indagar acerca de la producción de subjetividad propia de cada momento sociohistórico; lo que conlleva conocer, en mayor medida, el conjunto de estas prácticas. Es así que se comprenderán los complejos procedimientos que constituyen cierta manera de ser social.

Por lo tanto, no se puede pensar un sujeto desde una perspectiva histórica exclusivamente, ello invisibiliza al inconsciente y a lo constitucional del sujeto; pero, tampoco, un sujeto en el que no se reconozcan los determinismos sociales e históricos que van produciendo determinadas modalidades subjetivas (Ortolochipi, 2019). La presencia de otro, de otros sujetos, es condición necesaria para la constitución del psiquismo.

PSICOANÁLISIS

Lo simbólico en la obra de Sigmund Freud

Las primeras ideas de Freud acerca del simbolismo están presentes en La interpretación de los sueños, en 1900.

Si bien Freud estudia el simbolismo desde la primera edición de su libro, en la de 1914 sobreviene un cambio. ... a partir de la cuarta el tema se expande y pasa al capítulo sexto: El trabajo del sueño, donde se lo destaca como un tipo especial

de deformación, junto a la condensación y el desplazamiento. En ese momento y no antes establece Freud su teoría del simbolismo. (Etchegoyen, 2014, p. 17)

Freud va redescubriendo el simbolismo partiendo de las ideas de otros autores, pero también desde su práctica, cuando se encuentra con elementos que no admiten asociaciones. Por más que el analista se esfuerce por estimularlas, no se trata de una resistencia por parte del sujeto. Etchegoyen (2014) citando a Freud, dice “al final tenemos que aceptar que hay en el sueño elementos mudos que son susceptibles de una traducción fija y constante. A esos elementos Freud los llama concretamente símbolos” (p. 22). Y, más adelante, “llamamos simbólica a una relación constante de esta índole entre un elemento onírico y su traducción, y al elemento onírico mismo, un símbolo del pensamiento onírico inconsciente” (p. 22).

Sigmund Freud sostiene que el simbolismo no es exclusivo de la vida onírica, por el contrario, también se lo encuentra en los mitos, los chistes y el arte. Trabajó los símbolos presentes en los sueños, en los síntomas neuróticos, en el folklore y en los mitos. Pero no describió su génesis. Aquí encontramos una limitación en la teoría freudiana. Él concluye que no hay una ontogenia de los símbolos: el simbolismo es un lenguaje arcaico, casi desaparecido, pero quedan algunos vestigios en el inconsciente.

Lo simbólico en la obra de Melanie Klein

En 1932 Melanie Klein publica *El psicoanálisis de niños*, allí expone su teoría de las posiciones a las que denominó “esquizo-paranoide” y “depresiva”. El concepto de *posición* remite a una configuración de relaciones objetales, ansiedades y mecanismos de defensa e implica cierta dinámica, como dos polos entre los que oscila el psiquismo durante toda la vida, aunque predominen rasgos de una sobre la otra. Siguiendo a Hanna Segal (1966), nos

apoyaremos en estas conceptualizaciones para pensar la formación de símbolos, la cual, coinciden ambas autoras, comienza “tan pronto como las relaciones objetales, pero modifica su carácter y sus funciones paralelamente a los cambios del Yo y de las relaciones de objeto” (Segal, 1966).

Durante la posición esquizo-paranoide, lo que constituye las primeras relaciones de objeto, se escinde al objeto en uno idealmente bueno y otro completamente malo. Uno de los principales mecanismos de defensa en este momento es la identificación proyectiva:

“Mediante ella, el sujeto proyecta, en su fantasía, amplias partes de sí mismo dentro del objeto, quedando entonces identificado el objeto con las partes del self que el sujeto siente que contiene. Del mismo modo, objetos internos son proyectados afuera e identificados con partes del mundo externo, que entonces pasan a representarlos. Estas primeras proyecciones e identificaciones constituyen los comienzos del proceso de formación de símbolos”. (Segal, 1966, p. 6)

No obstante, estos son sentidos por el Yo como el objeto original y no como símbolos o sustitutos. Por ello Hanna Segal propone que se trata de una “ecuación simbólica” (Segal, 1966, p. 6).

Klein entiende el simbolismo como una posibilidad del psiquismo que surge a partir del atravesamiento de la posición depresiva. De allí que es necesario pensarlo en relación con la dinámica y la complejidad propias de esta posición, que incluye, el reconocimiento de la totalidad del objeto y la existencia de otros objetos, albergar el conflicto de ambivalencia, el surgimiento de las categorías de espacio-tiempo ligadas a las categorías de ausencia y

constancia objetal; todo ello permite comprender y establecer relaciones de semejanzas y diferencias. La relación del yo con el objeto se caracteriza por la culpa y el miedo a la pérdida del objeto, por lo que se esfuerza por retener al objeto dentro de sí, repararlo y recrearlo.

En la ecuación simbólica, el símbolo sustituto es sentido como siendo el objeto original. ... El símbolo propiamente dicho, disponible para la sublimación y promotor del desarrollo del Yo, es sentido como representando al objeto. ... Surge cuando los sentimientos depresivos predominan sobre los esquizoparanoides, cuando la separación, la ambivalencia, la culpa y la pérdida pueden ser experimentadas y toleradas. El símbolo no se usa para negar, sino para superar la pérdida. (Segal, 1966, p. 10)

La simbolización en la teoría kleiniana, aparece como resultado del tratamiento de las ansiedades tempranas, tanto esquizoparanoides como depresivas. El Yo maneja además de las ansiedades depresivas, conflictos no resueltos de la posición anterior; y lo lleva a cabo utilizando un logro de la posición depresiva que es la capacidad para simbolizar. De esta manera, las ansiedades disminuyen, pueden ser elaboradas gradualmente a través de la simbolización, que “tiene su base en la posibilidad del yo de inhibir el impulso o fantasía que iba dirigido hacia un objeto (a) y desplazarlo hacia otro (b)” (Eguiguren, s/d). Así, el destino de la elaboración de estas ansiedades, se liga a la posibilidad de construcción del simbolismo.

La formación de símbolos rige la capacidad de comunicarse, ya que toda comunicación se realiza por medio de símbolos (Segal, 1966, p. 11). Klein sostiene que “el simbolismo no sólo constituye el fundamento de toda fantasía y sublimación, sino que sobre él se construye también la relación del sujeto con el mundo exterior y con la realidad en general” (Klein, 1930,

p. 228). De allí su importancia para la inserción del sujeto en la cultura, que pueda experimentarse como parte del mundo externo y que ese mundo tenga un sentido, un significado singular para él.

Simbolismo no discursivo, desde el pensamiento de Susanne Langer

En este trabajo se toma a la danza como obra artística, entendiendo a la misma como una modalidad de expresión. Susanne Langer plantea:

Una danza, como cualquier obra de arte, es una forma perceptible que expresa la naturaleza del sentimiento humano ... la complejidad y la riqueza de lo que a veces es llamada “vida interior” del humano. ... Lo que llamamos “vida interior” de una persona es el relato interno de su propia historia; el modo en que se siente vivir en el mundo”. (Langer, 1966, s/d)

Pero no necesariamente del conjunto de bailarines o de alguno de ellos, por el contrario, es algo que forma parte de la danza misma. Siguiendo a la autora, se trata de un *simbolismo no discursivo*. La danza expresa un acercamiento al modo en que las experiencias subjetivas (como las emociones o los sentimientos) se ponen en juego más allá de las palabras, casi sin necesidad de ellas; una idea acerca de la vida inmediata, emotiva, sentida de su creador, cuya síntesis es lo que da unidad e identidad al mundo interno.

El mundo interno puede ser conocido conceptualmente, puede ser imaginado y puede ser expresado simbólicamente, aunque no por los medios usuales, como el lenguaje, que sirve para expresar lo que nos es consciente (aunque a veces se escape algo de lo inconsciente), lo que sabemos sobre las experiencias subjetivas.

Lo que el lenguaje no hace directamente —presentar la naturaleza y las pautas de la vida sensible y emocional— es llevado a cabo por obras de arte. Dichas obras son formas expresivas y lo que expresan es la naturaleza del sentimiento humano. (Langer, 1978)

Susanne Langer (1966) plantea que expresar la noción que uno tiene de un proceso interno o subjetivo “significa hacer una imagen externa de este proceso interno, para verla uno y que la vean los demás; es decir, darles a los acontecimientos subjetivos un símbolo objetivo” (Langer, 1966, s/d). Se trata de una representación exteriorizada de la realidad subjetiva. Aquí es donde entra en juego el mecanismo de simbolización.

La diferencia entre los diferentes tipos de arte se ubica en la sustancia con que está hecha la imagen virtual, esa forma expresiva. La sustancia de la danza consiste en esas fuerzas, no físicas; estas fuerzas materiales que están tras ello, desaparecen. Cuando el espectador ve técnica, distribución, la creación fracasa, el efecto que busca generar, se quiebra.

Lo simbolizable y lo no simbolizable

Freud distinguió entre neurosis de defensa y neurosis actuales; y, en un segundo momento, entre neurosis de transferencia y neurosis narcisistas. Posteriormente, de la lectura de Jacques Lacan se desprende el esquema neurosis – psicosis – perversión. En este sentido, hablamos de modos de funcionamiento mental, y no de la clasificación de una serie de conductas realizadas de manera descriptiva desde la observación externa, como lo que representan los manuales de psiquiatría. La escuela inglesa de psicoanálisis ha desarrollado sus propias ideas en este sentido, dando lugar al pensamiento de Wilfred Bion, continuador de Melanie Klein,

que presenta otro modo de pensar el funcionamiento psíquico, entendiendo que en cada sujeto coexisten aspectos psicóticos y aspectos neuróticos, predominando uno por sobre el otro.

En la misma línea, Bion diferencia dos tipos de personalidades: la psicótica y la no psicótica. “En el neurótico severo, en quien creo hay una personalidad psicótica oculta por la neurosis tanto como la personalidad neurótica está oculta por la psicosis en el psicótico, y que tiene que ser descubierta y tratada” (Bion, 1977, p. 91). Afirma que siempre está presente una *parte no psicótica de la personalidad*. La describe explicando que esta modalidad de funcionamiento psíquico, tolera ausencias y simboliza. Por el contrario, la *parte psicótica de la personalidad* tiene que ver con la negación de una parte de la realidad, tiene aspectos del orden de lo thanático y se caracteriza por la descarga violenta de aspectos de la personalidad sin procesar y que son intolerables.

Dentro de la parte psicótica de la personalidad, distinguimos lo simbolizable y lo no simbolizable. Esta última se trata de aquellos aspectos de la posición esquizo-paranoide que no son elaborados, que no pueden integrarse a la posición depresiva, es aquello imposible de simbolizar. Por otro lado, esa parte psicótica de la personalidad también está compuesta por aquello que es simbolizable, es decir, lo que tiene la posibilidad de ser elaborado, de ser simbolizado.

Tanto Bion como Winnicott exploran en profundidad y destacan la importancia de los aspectos vinculares. Estos aportes ayudan en la comprensión del mecanismo de la simbolización y dan cuenta de que el infante necesita de otro para lograrlo. Decimos que existe una necesidad de la actividad simbólica, que, si bien la podemos considerar innata, “sólo se desarrolla en un vínculo humano” (Pistiner de Cortiñas & Neborak de Dimant, 1999, p. 125).

Sublimación y reparación

El concepto de sublimación, además de dar lugar a pensar la relación del sujeto con el arte, permite también pensar su función en el lazo social. Es uno de los cuatro destinos posibles de la pulsión, se diferencia de los otros ya que, a través de ella, la pulsión se satisface en objetos socialmente valorados.

Freud reserva el término sublimación para explicar ciertas actividades humanas, socialmente aceptadas, que en su apariencia no guardan relación con la sexualidad, pero que encuentran su energía en la fuerza de la pulsión sexual o agresiva. Se trata de actividades artísticas, sociales o culturales donde las pulsiones cambian el fin sexual.

Por su parte, Paula Heimann (1981), quien supo ser discípula de Klein, retoma algunas ideas de Hartman acerca de la capacidad de sublimar, considerándola como un proceso continuo, con aumentos y disminuciones transitorios de la actividad sublimadora; pero le imprime particular importancia y significación a ese acontecimiento ocasional, reconociendo a esa creación como única y singular. La autora insiste en que la característica distintiva de “una sublimación lograda es un sentimiento consciente de éxito y satisfacción, aun cuando este fuera breve y seguido de descontento, depresión y dudas acerca de las propias capacidades” (Heimann, 1981, p. 43).

Ambos autores critican que la sublimación tiende a ser evaluada de manera distinta en quienes son llamadas “personas creadoras” y en personas que no lo son, como si fuera algo dado sólo a unos pocos; por el contrario, sostienen que ello se debe a juicios de valor que no tienen que ver con el proceso de la sublimación.

En 1930, en su trabajo “La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo”, Klein señala al simbolismo como fundamento de la sublimación y de los procesos de reparación.

No es posible hacer referencia a la reparación, sin remitirnos a las características del desarrollo psíquico en donde se enmarca ese proceso: la posición depresiva. Uno de los logros de esta posición implica la posibilidad de simbolizar, por lo que también existe la posibilidad de Melanie Klein llamó **reparación genuina**. Consiste en reconocer la propia agresión, inhibirla y donar libido al objeto. Para la autora, la reparación se liga a la creatividad. Ella afirma que “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, 1929, p. 225).

Asimismo, la creación de símbolos es consecuencia de una pérdida; una obra creativa conlleva dolor y trabajo de duelo. La obra de arte representa una elaboración de pulsiones destructivas y de la culpabilidad que está ligada a ellas, al mismo tiempo que un triunfo sobre el caos interno del creador. Sostenemos que la reparación y el deseo de reparar conforman una raíz importante para toda actividad creativa y es, sin dudas, una parte central del desarrollo humano.

En la misma línea, Klein (1934) señala que la reparación promueve las sublimaciones. Podríamos decir que la reparación facilita la sublimación, no busca reemplazarla. De este modo, toda sublimación implica una reparación, mientras que no toda reparación implica una sublimación.

Duelo. De Freud a Klein

Entendemos el duelo como una expresión dolorosa acontecida por la muerte de una persona, pero también puede ser originada por pérdida de cosas, desengaños, desilusiones o caída de ideales. Siguiendo a Freud ([1915] 1917) decimos que genera un estado de ánimo doloroso, cesación del mundo exterior en tanto no recuerde a la persona fallecida, pérdida en la capacidad de amar (lo que equivale a la elección de un nuevo objeto amoroso, o sea, la sustitución de la persona) e inhibición de todas las funciones. Para Freud ([1915] 1917), el duelo es “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (p. 241). El duelo en sí mismo no es patológico, es un estado que desaparecería sólo y perturbarlo es considerado inadecuado.

Por su parte, Klein plantea que el trabajo de duelo es una parte central de la posición depresiva. En 1940 la autora publica “El duelo y su relación con los estados maniaco depresivos”, en donde plantea que

En el duelo de un sujeto, la pena por la pérdida real de la persona amada está en gran parte aumentada ... por las fantasías inconscientes de haber perdido también los objetos "buenos" internos. Se siente así que predominan los objetos internos "malos", y que su mundo interno está en peligro de desgarrarse. (Klein, 1940 p. 355)

En un duelo, el sujeto se enfrenta, por un lado, a la pérdida de la persona real, la del mundo externo, objetivo; pero también, aquella relacionada con su mundo interno, lo que es sentido como la pérdida de los objetos buenos.

Uno de los puntos más importantes de su teoría es el siguiente:

Sabemos que, en el sujeto en duelo, la pérdida de la persona amada lo conduce hacia un impulso de reinstalar en el yo este objeto amado perdido. Desde mi punto de vista, no solamente acoge dentro de sí a la persona que ha perdido (la reincorpora), sino que también reinstala sus objetos buenos internalizados ... que se hicieron parte de su mundo interno desde las fases tempranas de su desarrollo en adelante. Siempre que se experimenta la pérdida de la persona amada, esta experiencia conduce a la sensación de estar destruido. Se reactiva entonces la posición depresiva temprana ... junto con sus ansiedades, culpa, sentimiento de pérdida y dolor derivados de la situación frente al pecho. (Klein, 1940, p. 357)

Agresión. Los aportes de Donald Winnicott

El psicoanálisis ha realizado aportes relacionados con la constitución del sujeto y con la agresión, lo que resulta en una herramienta para la comprensión de la agresión en el lazo con otros y en la búsqueda de alternativas de intervención.

Freud, a partir de su última teoría de las pulsiones, reconoce la pulsión de vida (Eros) y la pulsión de muerte (Thánatos). La mezcla de ambas toma diferentes formas en cada sujeto. Si no se produce un equilibrio allí y predomina Thánatos, se genera una satisfacción sin miramientos dando lugar a las tendencias agresivas, manifestándose como autoagresión y/o como heteroagresión. Por lo que, la agresión se vincularía a la pulsión de muerte.

Nos serviremos ahora de la perspectiva planteada por Donald Winnicott acerca de la agresión, que constituye un punto de vista diferente ya que no adhiere a la pulsión de muerte propuesta por Freud.

Winnicott plantea a la agresión como una fuerza que es manifestación de vitalidad. Se trata de un potencial heredado que trae el niño y que necesita del sostén adecuado de su ambiente para expresarse. El autor plantea que “es preciso examinar la agresión con total independencia de la *agresión reactiva* que inevitablemente sigue al impulso del ello a causa del fracaso de éste debido al funcionamiento del principio de realidad” (Winnicott, 1950, p. 284) [énfasis agregado]. Este constituye uno de los puntos más importantes en su teoría, ya que para el autor el problema no está relacionado con la expresión de la agresividad, sino con su represión temprana que transforma la agresión primaria, que está al servicio de la creatividad, en agresión reactiva.

El autor describe la agresión ligada al desarrollo emocional a través de dos fases:

- Fase de preinquietud: acá existe falta de inquietud o de crueldad. El niño no percibe que aquello que destruye cuando está excitado es lo mismo que valora en esos momentos de quietud entre estas excitaciones. “Su amor excitado incluye un ataque imaginario contra el cuerpo de la madre. He aquí la agresión como parte del amor” (Winnicott, 1958, p. 278). La agresión es necesaria, si en esta fase se pierde la agresión, también se pierde algo en la capacidad de amar.

- Fase de inquietud: coincide con la posición depresiva de la teoría kleiniana. En este momento el yo se encuentra integrado. Ahora el sujeto se preocupa por los resultados de sus impulsos, de su experiencia instintiva, en términos de Winnicott, es decir, se inquieta y, en consecuencia, aparece la posibilidad de sentirse culpable.

En la salud el pequeño es capaz de soportar la culpabilidad, y de esta manera, con ayuda de la madre personal y viva (que incorpora un factor temporal) es

capaz de descubrir su propia tendencia personal a dar, a construir y a enmendar.

De esta forma gran parte de la agresión se transforma en las funciones sociales, y como tales aparece. (Winnicott, 1950, p. 278)

Para que el objeto sea considerado externo y pueda aceptarse como independiente del niño, debe sobrevivir a sus ataques. La madre tiene la función esencial de sobrevivir a estos ataques: si no responde de manera retaliativa a las agresiones de su hijo, el bebé siente que la madre participa de esa experiencia y está allí para ser reconstruida. Es un logro de la díada que permite el acceso a la realidad, y que el bebé experimente sentimientos de ambivalencia, culpa y sentimientos de reparación.

La agresividad da lugar al reconocimiento del otro, favorece los sentimientos de responsabilidad, amor y cuidado por el otro, y permite el desarrollo de la creatividad.

Diseño Metodológico

La modalidad elegida es la de Estudio Bibliográfico, desde una lógica cualitativa, dentro del campo del psicoanálisis de orientación freudiana y, en particular, de la escuela inglesa.

La modalidad de Estudio Bibliográfico consiste en la revisión de material bibliográfico ya existente; busca comprender e interpretar la realidad, a partir de perspectivas teóricas en que se inscribe un problema o tema de interés (Res. N° 0663, 2019). Así, la historia de Billy Elliot es la fuente que nos permitió explorar y establecer relaciones entre el psicoanálisis, el arte y la época.

Cuando el investigador indaga una fuente, intenta entender y darle sentido a lo que dice un autor determinado, mostrando los aspectos originales de su planteamiento. Busca de alguna manera establecer un diálogo con el autor, pero sin pretender desde allí construir por ejemplo marcos teóricos, o explicaciones puntuales de una situación, sino permitir que sea la realidad misma la que se exprese, con lógica y con argumentos, construyendo así nuevos conocimientos. (Gómez, 2011, p. 229)

Se toma como objeto de análisis a la película Billy Elliot, del año 2000, dirigida por Stephen Daldry y protagonizada por Jamie Bell; y el libro, que lleva el mismo nombre, cuyo autor es Melvin Burgess. Con el propósito de “valorizar la imagen como recurso para el investigador ... dado que viene muchas veces a complementar la palabra hablada o escrita” (Sarrot & Mingo, p. 95).

Se llevó a cabo a través del paradigma indiciario, del cual Carlo Ginzburg es considerado padre; se basa en aquellos detalles que aparentan ser desperdicio o desecho de nuestra observación, pero que resultan ser reveladores. Tomamos tres referentes:

- Giovanni Morelli (Iván Lermolieff): la clave de su método era la identificación de aquellos detalles que hacen a la singularidad de cada artista, y, por tanto, a su distinción como tal.

- Ginzburg (2008) se refiere al “método morelliano”, es decir, al método que Giovanni Morelli usaba para distinguir los originales de las copias en los museos donde los cuadros estaban atribuidos de manera inexacta. Para ello, proponía examinar los detalles menos trascendentes (uñas, pliegues de la piel, lóbulo de la oreja, etc). ... y lo hace a partir de los indicios que a la mayoría le resultan imperceptibles. (Scrinzi, 2020, p. 29)

- Arthur Conan Doyle: el creador de Sherlock Holmes, detective que, a través de la observación de marcas, huellas y señales en cada escena del crimen, encuentra detalles involuntarios e identifica a los autores ocultos.

Nos servimos de la obra de Sigmund Freud, fundador del método psicoanalítico, el cual implica el conocimiento de aspectos ocultos a la consciencia a partir de elementos que pasan inadvertidos o que son poco apreciados (como los lapsus, o los chistes, etc.) con el fin del develamiento de conflictos inconscientes.

A lo largo del trabajo utilizamos diferentes fuentes bibliográficas escritas, tanto en formato físico como digital; además del psicoanálisis, se recurrió a los aportes de diversos campos de conocimiento como la historia, la sociología y la filosofía.

DESARROLLO DEL INFORME

En las páginas siguientes retomamos los aspectos más importantes del estudio, con la intención de brindar respuestas posibles a la pregunta inicial de este trabajo: **¿Cómo se relacionan la subjetividad de la época y los modos de reparación en el personaje de Billy Elliot?**

Sigmund Freud construyó una teoría del desarrollo psíquico temprano mediante el análisis de los sueños, síntomas y otras formaciones de compromiso de los adultos. En otras palabras, conjeturaba acerca de lo que sucedía en la infancia, a partir del análisis de adultos. Como es sabido, el único caso en donde Freud trató a un niño se realizó por medio de conversaciones con su padre, es el caso de fobia a un caballo conocido como “el pequeño Hans”, que le sirvió para dar cuenta de algunos aspectos de su teoría sobre la sexualidad infantil y del mecanismo de la fobia. Hay una segunda referencia a los niños en la obra freudiana: la observación a su nieto durante un juego con un carretel, en donde postulaba que se repite no sólo lo placentero sino también lo que aparece como displacentero (Freud, 1920). Pero no se tratan de análisis propiamente dichos.

Mediante la ampliación y el desarrollo de las ideas de Freud, autores como Melanie Klein y Donald Winnicott, implementaron nuevas técnicas y modalidades de investigación, que implicaban la observación y el trabajo directo con los niños. De esta manera, teorizan sobre la constitución del psiquismo temprano desde los primeros momentos de vida. Fundamentalmente, plantean la relación del bebé con el pecho y otros objetos, y con el medio en el que se encuentra. Paralelamente, estas ideas pueden aplicarse para pensar las características del lazo con otros en momentos ulteriores de la vida.

Es decir, se sirven de las primeras experiencias del bebé, en un sentido literal, y las utilizan, al mismo tiempo, como modelo para explicar lo que sucede en momentos posteriores del desarrollo psíquico, en un sentido metafórico.

Esta introducción nos posibilita entender que, al concebir la subjetividad como una construcción, atravesada por la cultura y por lo social, aparece indefectiblemente allí el vínculo con otro. Así, indagamos en conceptualizaciones como agresión, reparación, zona transicional, tomando como base lo que sucede en los primeros momentos del nacimiento pero que nos da lugar a pensar lo que sucede luego.

Subjetividad en movimiento

Subjetividad y cultura se determinan de manera conjunta, esta última ocupa un lugar central en la constitución subjetiva. No obstante, cada sujeto construye sentidos en el marco de su cultura y de su época. Alejo Durán (2011) cita a González Rey (1999) quien aborda la subjetividad como un complejo sistema de significaciones y sentidos subjetivos que se producen a partir de la cultura. Así, la subjetividad estaría, en principio, determinada socialmente, pero en función de las posibilidades de otorgar sentidos y significaciones individuales. Se trata de un proceso recursivo que integra las subjetividades individual y social.

“Toda sociedad se estructura en base a un conjunto de ideales, costumbres, ... normas y reglas, conformando un modelo cultural, que es, simultáneamente, constituido y constituyente de sujetos” (Ruaimi, 2016, p. 13). Al mismo tiempo, la cultura es producción subjetiva que se organiza en determinado orden social, es decir, un periodo de tiempo determinado en un espacio determinado.

Todas las culturas proclaman sus propuestas como “naturales”. Estas propuestas son simplemente eso: “propuestas de una cultura”. En términos de Silvia Bleichmar, en cada sociedad habría proyectos de producción de subjetividad con determinadas características.

Un ejemplo actual y que, a su vez, nos sirve para pensar el contexto sociocultural en donde transcurre la historia de Billy Elliot, tiene que ver con aspectos de la época ligados a lo heteronormativo. Se trata de construcciones sociales y culturales en donde una forma de masculinidad es tomada como la norma a partir de la cual se definen las diferencias y los desvíos, por ello la connotación de hegemónica; por lo que, según este sistema, toda conducta “diferente”, es decir, que no se adapte a él, debe ser corregida o castigada.

Uno de los escenarios en donde se ponen en juego estas prácticas masculinizantes es el deporte, como el boxeo; por el contrario, la danza se considera femenina y existen prejuicios con respecto a la figura del hombre (se considera que quien practique ballet revela una masculinidad dudosa o inclinaciones homosexuales).

Billy Elliot vive en un contexto que se opone a sus ideales, crece en una época que impone un estereotipo de rudeza para el hombre, es por eso que su padre lo obliga a asistir a clases de boxeo, para conservar la tradición y seguir los pasos de los Elliot.

La tarea del psicoanálisis es “analizar los mandatos de la cultura de una manera comparable a aquella con que se analizan los mandatos del superyó; posteriormente el sujeto verá si los hace propios o los desecha” (Spivacow, 2011, p. 60). Y esto viene, por lo general, acompañado de la asunción de puntos de ruptura con la cultura a la que pertenece. Es así, que Billy comienza a cuestionar algo que hasta ese momento no había sido cuestionado en su familia ni en su círculo social más cercano, aquello que tiene que ver con lo sociocultural en

donde se enseña a “ser hombre” o “ser mujer”, asignando determinados comportamientos y valores en función del género.

“Estamos marcados por historias de las generaciones que nos precedieron, de nuestros antepasados, de nosotros mismos y de la sociedad en la que nos tocó vivir. Y esas historias pueden ser silenciadas y acarrearán silencios o podrán ponerse en movimiento y desplegarse y posibilitar el armado de nuevas historias...”. (Janin, Forum Infancias, s. f.)

En este sentido, decimos que la subjetividad se va constituyendo, y lo hace en el vínculo con otro, con las singularidades de cada uno; conformándose una continuidad entre la constitución psíquica individual y la producción de subjetividad, siendo la interacción entre estos dos ejes, diferente en cada sujeto, dando lugar a cambios en la subjetividad. Aquello que lo sociocultural impone será leído, asimilado y tratado de manera singular, en un interjuego entre el mundo externo y el mundo interno.

Sobre lo cultural

En el siglo XX Freud desarrolla la noción de pulsión, la define como “un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo” (Freud, 1915, p. 117). El mecanismo de la huida no es posible, por lo que se requieren acciones diferentes para eliminarlo. La pulsión contiene cuatro elementos: *fuerza*, que es en una excitación corporal (estado de tensión); *objeto*, gracias al cual puede llegar a su fin o meta; *meta*, se trata de suprimir este estado de tensión que prima en la fuerza pulsional; y *empuje*, que es la carga energética que hace tender al organismo a un fin (Laplanche y Pontalis, 2004).

Freud plantea dos clases de pulsiones en el ser humano: unas, que tienden a conservar y unir, que apuntan a la conservación de la vida y que llamamos pulsiones de vida; otras, de agresión o destrucción, que buscan la aniquilación, la destrucción y la autodestrucción, hablamos de la expresión de la pulsión de muerte. Es la plasmación teórica de lo que comúnmente nombramos amor y odio. Las dos son necesarias. “De las acciones conjugadas y contrarias de ambas surgen los fenómenos de la vida” (Freud, [1932] 1930, p.193).

El “Más allá” que plantea Freud en 1921 corresponde a la pulsión de muerte, que es inherente al ser humano; la agresividad (tema del que nos ocuparemos más adelante) a través de la cual se exterioriza se remonta a épocas primitivas, va en contra de la vida en sociedad, de premisas sociales y religiosas y constituye el trasfondo de todo vínculo.

Freud plantea dos principios del acontecer psíquico: principio de placer y principio de realidad. Estos dos mecanismos psíquicos ocupan gran cantidad de páginas en la producción teórica de Freud.

Él piensa el psiquismo en términos de energía. Así, su incremento será sentido como displacentero, originando sufrimiento; y el proceso contrario, es decir, su descarga, es sentido como placentero y satisfactorio. De este modo nos introducimos en uno de los principios que rigen la vida psíquica: el principio de placer, según el cual, la actividad psíquica busca el placer y evita el dolor; pero, se trata de la obtención de la satisfacción de manera inmediata (ya que se alcanzaría la disminución de la tensión que se había generado, logrando un estado más placentero). Conviene tener en cuenta que el principio de placer no considera las circunstancias o las posibilidades, sólo busca la reducción del malestar, sin importar a qué costo o a través de qué medios. Manteniendo, de esta manera, la tensión al mínimo, lo que se conoce como “principio de constancia”.

Por el otro lado, el principio de realidad da lugar a que el psiquismo, en su búsqueda de placer, tenga en cuenta las condiciones y las restricciones que impone el mundo externo. Entendemos que siempre hay algo que pugna por expresarse, este principio cambia el modo en que se logra ese objetivo. Es decir, la satisfacción debe ajustarse al contexto, a las circunstancias en las que se encuentra el sujeto. Ello implica que la satisfacción no sea inmediata, sino que aparece en un momento determinado y de una forma que es compatible con las exigencias de la realidad objetiva. Entonces, el principio de realidad ordena de alguna manera, al principio de placer. A medida que el sujeto va creciendo, se construye una forma propia de experimentar el mundo, incluyendo las normas y las limitaciones con las que se va encontrando.

“¿Qué es lo que los seres humanos mismos dejan discernir, por su conducta, como fin y propósito de su vida? ¿Qué es lo que exigen de ella, lo que en ella quieren alcanzar?” (Freud, [1929] 1930, p. 76). Ante estas preguntas, Freud responde que se desea alcanzar la felicidad y mantenerla, lo que implica la ausencia de displacer y experimentar sentimientos intensos de placer. Vemos que es el programa del principio del placer lo que gobierna el aparato anímico. No obstante, este programa es irrealizable y entra en conflicto con el mundo. Por el contrario, nos dice el autor, experimentar desdicha nos es menos difícil.

En *El malestar en la cultura*, Freud ([1929] 1930) plantea que existen tres fuentes de sufrimiento que condicionan la posibilidad de alcanzar la felicidad: 1 - el cuerpo propio, lo que nos permite pensar en la ruina y la disolución del cuerpo, a propósito del proceso de envejecimiento y la enfermedad; 2 - el mundo exterior, en relación a lo catastrófico de los desastres naturales; 3 - y, por último, los vínculos con otros seres humanos, en donde aparece la convivencia y la interacción social en todas sus formas, como fuente de desdicha y de malestar.

Lo que llamamos psicología individual indaga en las distintas maneras en que el ser humano, en su singularidad, intenta satisfacer esas mociones pulsionales. No obstante, la constitución de lo humano, aunque exista un carácter individual, no es sin otro, difícilmente se pueda prescindir de vínculos con otros.

En la vida anímica del individuo, el otro cuenta, con total regularidad, como modelo, como objeto, como auxiliar y como enemigo, y por eso desde el comienzo mismo, la psicología individual es simultáneamente psicología social en este sentido más lato, pero enteramente legítimo. (Freud, 1921, p. 67)

El autor reflexiona acerca del antagonismo entre las exigencias pulsionales y las restricciones que impone la cultura. La cultura reprime la satisfacción de las pulsiones, sexuales y agresivas, a partir de lo cual comienza una búsqueda de equilibrio entre las demandas individuales (pulsiones) y las exigencias culturales.

Acá es donde la cultura juega un papel fundamental. La denegación cultural gobierna la dimensión de los vínculos sociales entre los seres humanos. “Ya sabemos que esta es la causa de la hostilidad contra la que se ven precisadas a luchar todas las culturas” (Freud, [1929] 1930, p. 96). La cultura y la vida en sociedad requieren la represión de las pulsiones más primitivas, sexuales y agresivas, que entran en conflicto con las normas y leyes sociales. Es dicha represión la que genera malestar, ya que la energía pulsional se acumula y no puede ser descargada.

Suele suceder que esas pulsiones agresivas que devienen de la pulsión de muerte, son manifestadas de forma espontánea, aunque es posible otro camino para su satisfacción, como el de la sublimación.

Sobre Billy Elliot y el malestar

Iremos entramando escenas de la película y del libro mencionados, que narran la historia de Billy Elliot.

La manifestación de la pulsión de muerte como agresividad, traspasa barreras epocales y culturales. Si bien el pasaje a la acción puede tener características de cada momento sociocultural, la noción de pulsión desarrollada aquí se aplica a todos de manera general. Ubicamos la diferencia cuando consideramos el caso por caso, es decir, la singularidad, ya que se tienen en cuenta los atravesamientos subjetivos de cada uno. La historia de Billy Elliot permite identificar cómo opera la pulsión de muerte en la singularidad de cada uno, pero también cómo se manifiesta en determinados contextos.

Comenzaremos haciendo foco en dos escenas en donde vemos emerger algo del malestar:

Una escena de los primeros minutos de la película (8'10'') en la que aparece George, el profesor de boxeo y amigo de Jackie y le indica a Billy que suba al cuadrilátero a pelear con un compañero, repitiendo frases como: “¡esto es un combate cuerpo a cuerpo, no un maldito bailable!”, “¡Eres una mariposita!”, “¡eres una vergüenza para el boxeo, para tu padre y para la tradición de este club deportivo!” (Daldry, 2001); paradójicamente, luego de esta escena, se produce ese encuentro entre Billy y las clases de ballet.

Otro momento es aquel cuando el pianista que acompañaba a la señorita Wilkinson se acerca a Billy, en pleno ensayo de ballet, y le dice al oído “luces bastante ridículo” (22'39'').

Como dijimos, una de las caras del malestar originado en el vínculo con otro, es ese otro que aparece como enemigo. “La pulsión de muerte deviene pulsión de destrucción cuando es

dirigida hacia afuera” (Freud, [1932] 1933, p. 194). Entre sus exteriorizaciones nos encontramos con la agresión en sus distintas modalidades, lo que permite ser pensado tanto en la singularidad de un sujeto como en la singularidad de una sociedad. Esto se evidencia en el rechazo al otro, a lo diferente, en la poca o nula hospitalidad al otro que aparece como extraño. En las escenas mencionadas los personajes verbalizan sus pensamientos vinculados con lo heteronormativo; ideas que, aunque inculcadas socialmente, se manifiestan de manera individual.

Ello se relaciona, también, con el hecho de que tanto el padre y hermano de Billy, como gran parte de la sociedad que conformaban, asumían que su destino era seguir con la tradición que dictaba que los hombres de su familia debían ser mineros y debían boxear. Lo que podemos notar en frases del padre como “¡Los guantes fueron de tu abuelo!” (Daldry, 2001, 17’35”). Sabemos, además, que fueron utilizados por Jackie y por Tony, ahora Billy los lleva colgados de su cuello.

El término *debían* no lo utilizamos de manera azarosa, responde a los mandatos propios de una época, de una cultura que se transmite y perpetúa determinadas ideas de generación en generación. Se pone en juego una subjetividad de época ligada a la heteronormatividad. Se reproducen ideologías, pero también aparece la posibilidad de que se produzcan otras.

Otra cara de los vínculos como fuente de desdicha es la pérdida de un ser querido o de una abstracción que haga sus veces. Billy y su familia se encuentran atravesando duelos: por un lado, por el fallecimiento de la madre; y, por otro, las pérdidas de los derechos laborales, lo que conlleva carencias económicas. Cada uno responde de manera diferente ante ello, con la característica de que estas formas de responder están ligadas, de alguna u otra manera, a la agresión. Particularmente en Billy aparece, además, en su atravesamiento por la adolescencia, el duelo por el pasaje de dejar de ser un niño a ser un adulto. Siguiendo a Arminda Aberastury

y Mauricio Knobel (1970) decimos que implica un cuerpo con características biológicas diferentes; una tensión entre la dependencia infantil y la independencia adulta, siendo de gran importancia el grupo de pares en este momento; y otra forma de vincularse con los padres, cae la idealización de esos padres de la infancia, proyectándose esa imagen idealizada en otros objetos, que funcionan como sustitutos. Ello da cuenta, también, de la puesta en juego del malestar en su dimensión ligada al cuerpo propio, visto como una concepción general del ciclo vital.

La madre de Billy falleció unos años atrás, de ella le quedó un piano (que toca de vez en cuando), fotos y una carta. De alguna manera, hizo suya la sensibilidad y el amor a la música. Burgess (2001), elige narrar la historia desde las voces de los protagonistas. “Estaba sacando la melodía de “Boogie cósmico” en el piano y pensando en mamá” (Burgess, 2001, p. 12), escribe el autor a través de la voz de Billy.

En la carta se expresa:

Querido Billy, sé que debo ser para ti un recuerdo lejano. Lo cual es probablemente algo bueno. Habrá pasado mucho tiempo. Y habré echado de menos verte crecer, echado de menos tus llantos y tus risas y tus gritos, y echado de menos reñirte. Pero quiero que sepas que siempre estuve contigo en todo. Y siempre lo estaré. Y me siento orgullosa de haberte conocido. Y me siento orgullosa de que fueras mío. Siempre sé tú mismo. Te amo por siempre. (Burgess, 2001, p. 13)

Más adelante Billy dice, en la conversación con la señorita Wilkinson: “La guardo en una caja debajo de mi cama y cada cierto tiempo la saco para leerla; no con demasiada

frecuencia, porque el papel se ajará algún día. Entonces se habrá marchado para siempre” (Burgess, 2001, p. 13).

En este sentido, la historia de Billy Elliot nos permite realizar algunas lecturas acerca del duelo en psicoanálisis. Volveremos a ello más adelante, pero nos interesa cómo el atravesamiento del duelo contribuye al malestar de Billy.

Sobre la agresión

Retomamos fragmentos del libro, desde la voz de Jackie:

“Miren esta pelea en la que estamos ahora. Es una pelea por nuestro futuro, por nuestra comunidad. Es una pelea por mi empleo y por el de Tony, pero ¿es una pelea por Billy?” (Burgess, 2001, p. 19).

“Todos los sábados voy a ver boxear a Billy. Me pierdo del comienzo por la huelga, pero esto nos pone en el estado de ánimo apropiado para el boxeo” (Burgess, 2001, p. 22).

Fui ese día a ver a mi hijo golpear a alguien. Recuerdo la sensación cuando conectas con el guante —¡tok!— la sientes subir por el brazo hasta el hombro. Es algo que yo hacía, que hacía mi padre, es algo. Tony también lo hacía. Ahora es el turno de Billy. Siempre le digo, “Tienes que ser capaz de pelear, hijo. Si no puedes pelear, no puedes responder por ti mismo, y si no puedes responder por ti mismo... entonces, ¿qué vas a hacer?” (Burgess, 2001, p.23)

Estos fragmentos que retomamos del libro, dan cuenta de varios puntos:

Por un lado, la tendencia a ligar la impotencia y la expresión del malestar a la agresión, parecería que es la única vía posible de descarga; a su vez, cómo esto es algo que se transmite de una generación a otra, de abuelos a padres y de padres a hijos.

Notamos que aparece en varias oportunidades el concepto de *pelear*. La Real Academia Española (2024) brinda en sus múltiples acepciones, según la RAE (2024): 1. Batallar, 2. Contender o reñir, aunque sea sin armas o solo de palabra, 3. resistir o trabajar continuamente por conseguir algo o para vencerlo o sujetarlo, entre otras.

Desde las palabras de Jackie y del profesor de boxeo, entendemos que remite a términos físicos, a un saber pelear específicamente en el ring. Ellos esperaban que Billy golpee a su oponente. Pero fue otro el efecto que tuvieron esas palabras en Billy. El decidió *pelear* de otra manera por su anhelo de bailar. Se destaca la lucha por el reconocimiento: la huelga, la lucha de los mineros por el reconocimiento del valor que tiene su trabajo, y la lucha de Billy por reconocerse a él mismo y ser reconocido en ese anhelo.

No obstante, una escena nos llama particularmente la atención. Billy, con el apoyo de su familia, realiza una solicitud para audicionar en la Escuela Real de Ballet, en donde termina siendo aceptado. Luego de la presentación en la gran academia, a la que les había costado tanto esfuerzo llegar, y frustrado, porque la audición no había salido como esperaban él y su padre, Billy golpea a un compañero que tenía las intenciones de acompañarlo en ese mal momento que transita.

El golpe aparece como la descarga inmediata de mociones pulsionales que son sentidas como malestar, del que ya hemos hablado. Recordemos que la parte psicótica de la personalidad se caracteriza por la descarga inmediata y el pasaje a la acción, es decir, la descarga violenta de aspectos de la personalidad sin procesar y que resultan intolerables; pero, como decíamos, hay algo de eso que puede ser simbolizado. En los próximos párrafos profundizaremos en ello.

Childrens of the revolution¹

En este momento, haremos una comparación entre dos situaciones similares, pero con un final diferente.

La primera ocurre a partir del minuto 23'35'' de la película, cuando Billy es descubierto por su padre luego de que, en una de las movilizaciones, se encuentra con George (el profesor de boxeo), quien le comenta que su hijo no acude a sus entrenamientos desde hace un tiempo. Jackie va hasta el salón y se encuentra con su hijo haciendo pasos de ballet, junto con las niñas. Muy enojado, le ordena que se retiren, y así lo hacen.

En la segunda escena, ocurre que, a la salida de una reunión de mineros, George le comenta a Jackie que había alguien en el gimnasio donde hacían las prácticas; acude a ese lugar y encuentra a su hijo menor bailando, acompañado por Michel, un amigo. Al ver a su padre, no sólo no deja de bailar (como en la ocasión anterior), sino que realiza toda una presentación de danza frente a él.

“Los niños juegan al fútbol, o boxean, o luchan, pero no hacen ballet” dice Jackie en medio de la discusión. A lo que Billy responde con una pregunta: “¿qué tiene de malo el ballet?”. Pregunta que oficia, probablemente sin saberlo, como cuestionamiento a mandatos familiares y sociales. Asimismo, hay otra pregunta, pero esta vez a su amigo Michel “¿crees que ser bailarín de ballet es mejor que ser minero?” (Daldry, 37'38''). Atrás de esa enunciación podríamos pensar otras preguntas ¿qué significa ser bailarín? ¿Qué significa ser minero? ¿Qué

¹ *Niños de la Revolución*. Título de la canción de T. Rex de 1972, que forma parte de la banda sonora de la película. La música elegida para el film no es azarosa. Así como la coreografía que arman Billy y la señorita Wilkinson para la presentación en la Escuela Real de Ballet (42'21'') que mezcla diferentes estilos musicales consumidos sobre todo por la clase trabajadora en un país muy conservador; lo que refleja el espíritu de liberación de la época. Los movimientos tienen influencias de la danza moderna o contemporánea, siendo más fluidos y expresivos y contrastando con la rigidez del ballet clásico. Paralelamente podemos pensar que refleja un momento de liberación de Billy y su entorno, liberación de prejuicios y de ciertos mandatos. Acompañado de las tomas cinematográficas, encuadres más cerrados cuando se trataba de las huelgas y más abiertos cuando se trataba de Billy Elliot bailando, sugiriendo que se liberaba de un entorno asfixiante.

significa eso para Billy y qué significa para el padre? ¿Qué de la cultura se pone en juego? ¿Qué de lo familiar y de lo social entra en conflicto? ¿Cómo se significa en la subjetividad de Billy?

Ya sea por medio de palabras o por medio de la danza, lo que sucede en las escenas mencionadas, sirve a los fines de exteriorizar de alguna manera ese malestar que Billy atraviesa, se pone en juego la posibilidad de simbolizarlo. Aunque intente manifestarlo a través del lenguaje, siempre algo se escapa, y por ello nos encontramos con el **simbolismo no discursivo**; en este caso, expresado a través de pasos de baile, aquello que va más allá de la técnica. Las palabras ya no resultan suficientes, por lo que a través del baile el protagonista pudo expresar algo de ese malestar que no es posible expresarlo por medio del discurso. Además, para que el cambio sea posible, se necesita del otro que aloje esas preguntas, que escuche, que responda, que sea sostén. Jackie, su padre, logra captar lo que Billy le estaba “diciendo” y luego de la presentación, queda conmovido.

En *Una habitación propia*, obra publicada en 1929, Virginia Woolf reflexiona sobre la casi inexistencia de escritoras mujeres hasta esa época. En este sentido se pregunta qué hubiera pasado si William Shakespeare, en la época de William Shakespeare, “hubiera tenido una hermana maravillosamente dotada” (Woolf, 1929, p. 54). Es así que crea el personaje de Judith Shakespeare. Una hermana hipotética del conocido escritor, que, contando con las mismas capacidades y los mismos intereses que él, su destino es diferente. Judith

tenía el mismo espíritu de aventura, tanta imaginación, tanta ansia de ver el mundo como él. Pero no la mandaron a la escuela. No tuvo oportunidad de aprender gramática o lógica, ni menos de leer a Horacio ni a Virgilio. De vez en cuando tomaba un libro, uno de su hermano quizás, y leía unas cuantas páginas.

Pero entonces entraban sus padres y le decían que zurciera las medias o vigilara el guisado y no perdiera el tiempo con libros y papeles. (Woolf, 1929, p. 54)

Woolf concluye que su vida hubiera sido una desgracia: la falta de medios como la educación, tiempo, dinero e independencia y, además, la falta de apoyo y reconocimiento de la sociedad, encontrando en su lugar, desprecio y burlas, constituyen algunos de los motivos que la llevaron a la lamentable decisión de terminar con su vida.

Cada época tiene sus propios matices. Muchas de las vivencias y deseos de este personaje (en este caso ligados a la literatura) son compartidos por otras mujeres que desean dedicar su vida profesional a la escritura o a otros empleos que requieran esfuerzos intelectuales, pero ocurre que son trabajos que, por un lado, disminuyen el tiempo que “debería” ser utilizado en tareas domésticas atribuidas tradicionalmente a las mujeres y, por otro, son trabajos que tradicionalmente han sido ocupados por hombres.

Con esto queremos decir que si bien Billy se enfrenta a dificultades que tienen que ver con aquello que la sociedad impone, sucede en una época con un poco más de apertura a este tipo de cambios; a diferencia de la época de Judith Shakespeare. Se refleja sobre todo en los cambios de Jackie, en momentos donde se empieza a cuestionar diferentes aspectos acerca de su presente y futuro y el de sus hijos. Por ejemplo, cuando considera que la lucha minera a través de la huelga es una pelea por su trabajo, por el de Tony, sus amigos más cercanos, por el futuro de la comunidad, pero se pregunta si es también por Billy.

Arte, época y psicoanálisis

Alrededor del minuto 34’45’’, Billy tiene una conversación con su maestra, la señorita Wilkinson, en donde ella le comenta su idea de que se presente en la Escuela Real de Ballet; en

ese momento, le dice “A ellos [refiriéndose al jurado] no les importa si sabes de ballet, les importa cómo te mueves, como te expresas”, a lo que el joven responde “¿expresar qué?”. Acá podemos pensar que aparece por primera vez una pregunta acerca de qué le sucede a él al bailar, ¿qué sentimos cuando bailamos? ¿qué se expresa de todo ello?

Después de considerarlo en familia, deciden realizar una solicitud para que Billy audicione en la Escuela Real de Ballet, para la cual es aceptado. Luego de la presentación de Billy, uno de los miembros examinadores que componían la mesa de evaluación le pregunta “¿Qué es lo que sientes cuando bailas?” A lo que Billy responde:

No sé. Me siento bien. Estoy rígido, pero cuando empiezo siento que lo olvido todo. Y... que desaparezco, desaparezco. Siento un cambio en mi cuerpo. Un fuego en mi cuerpo, siento que vuelo, como ave. Como electricidad... Sí, electricidad. (Daldry, 2001, 1°29’20’)

La “electricidad” y el “fuego” que siente representaría la transformación de las mociones pulsionales, en términos de energía, en una actividad creativa que es aceptable socialmente (aunque al principio no tanto para los varones) y le proporciona una profunda satisfacción. La sensación de “desaparecer” que Billy describe se relaciona con la experiencia en donde el sujeto puede experimentar y jugar, desarrollando su creatividad. La danza se convierte en el espacio intermedio en donde Billy puede ser él mismo y liberarse de las demandas externas.

Recordemos las formas con las que nos dice Freud, en *El Malestar en la Cultura*, que podemos lidiar con el malestar: poderosas distracciones, sustancias embriagadoras y satisfacciones sustitutivas. Esta última es la que nos interesa, ya que es una de las posibilidades que brinda el arte y que se puede acceder por medio de la sublimación. Este mecanismo permite

al sujeto la descarga de pulsiones sexuales y agresivas, pero con un destino aceptado socialmente.

En el caso de Billy Elliot, él podría utilizar la agresión de la que hablábamos párrafos más arriba, en un deporte como el boxeo. Lo que, al mismo tiempo, constituye la marca de un mandato del linaje familiar. De esta manera, las pulsiones agresivas se aplican a algo que es aceptado social y culturalmente como lo es el deporte, y tiene un fin que coincide con lo que la sociedad, y particularmente el círculo más cercano de Billy, espera. Así, el sujeto puede realizar la descarga de sus mociones pulsionales, adaptándose a la sociedad. Pero Billy desea bailar, y eso genera incomodidad en el otro.

Freud piensa la cultura como una de las fuentes de malestar ya que implica la renuncia pulsional, de esta manera se limitan las posibilidades de satisfacción pulsional singulares en pos de la vida en comunidad; por su parte Winnicott la conceptualiza como “un espacio de creación y despliegue de la manifestación de la autenticidad del propio ser” (Bareiro, 2021, p. 100). Ambas nociones se relacionan formando una continuidad, ya que ambos autores teorizan sobre diferentes aspectos de un mismo proceso.

A partir del malestar del que habla Freud, incluimos los aportes winnicottianos, concibiendo la cultura como un “espacio transicional junto a otros”.

La noción de *espacio transicional* nos permite pensar una tercera zona. La primera, es la realidad psíquica, a partir de la cual el sujeto piensa las cosas o las concibe. La segunda, es la realidad exterior, en donde, en un desarrollo sano, se va estableciendo una barrera limítrofe, un adentro y un afuera. La tercera zona va más allá de esta dicotomía y es la que corresponde a los fenómenos transicionales. En este espacio, se encuentran aquellos aspectos más auténticos

y más creativos. Esta idea de *creatividad* nos habla de una potencialidad inherente al ser humano, implica al sujeto que significa al mundo y a sí mismo, en tanto creador.

“Una difícil e intensa frontera de transición, el único margen donde realmente se puede ser libre, es decir, no condicionado por lo dado, no obligado por las demandas propias ni por los límites del afuera” (Montes, 1999, p. 23). Un territorio nunca conquistado del todo, por el contrario, siempre en elaboración. Una zona de intercambio entre el afuera y el adentro. El arte, entre otros, está instalado en esa frontera, “que no pertenece al adentro, a las puras subjetividades, ni al afuera, el real o mundo objetivo” (Montes, 1999, p. 23).

Desde la voz de Billy Elliot, Burgess (2001) escribe:

No tengo mucho tiempo para mí, excepto temprano en la mañana antes de ir a la escuela, cuando papá y Tony están en la manifestación. ... En cuanto papá y Tony salen de la casa, escucho música mientras preparo el desayuno. ... Comencé a bailar alrededor de la mesa mientras preparaba los huevos, fingiendo que estaba tocando la guitarra. *Esa música me obliga a moverme* [énfasis agregado]. (Burgess, 2001, p. 8)

Por medio de la danza, modalidad elegida como expresión artística, Billy logra elaborar algo de los duelos que hemos mencionado y que colaboran con su malestar.

Melanie Klein explica que cuando se experimenta la pérdida de la persona amada, aparece la sensación de estar destruido. Así, se reactiva la posición depresiva infantil junto con las ansiedades y el penar por el objeto. El sujeto que está atravesando un duelo se *siente movido* por el impulso de “reinstalar en el yo este objeto amado perdido. ... Desde mi punto de vista,

no solamente acoge dentro de sí a la persona que ha perdido (la reincorpora), sino que también reinstala sus objetos buenos internalizados” (Klein, 1940 p. 357).

De esta manera, Klein afirma que el acto de reparación puede ser realizado por pensamientos, actividades o sublimaciones. Billy Elliot elige a la danza, que pone en juego, entre otras cosas, el mecanismo de la sublimación, *movido* a su vez, por el de la reparación. Durante el duelo apelamos a nuestra capacidad para reparar, es por ello que consideramos que la relación entre duelo y reparación es indiscutible.

Los duelos que describíamos en la historia de Billy, en parte, impulsan al protagonista para llegar a ser lo que él quiere ser en la vida. Billy logra la descarga de sus mociones pulsionales través de la sublimación. Lo que constituye a su vez, una modalidad de reparación de su mundo interno, ya que lo que motoriza la sublimación es la reparación. El arte aporta gratificaciones sustitutivas, logrando una reconciliación entre el principio de placer y el principio de realidad.

H. Segal remarca que Klein propone un nexo directo entre la necesidad de reparación y el impulso creativo. “Ante la necesidad de recrear su mundo interno, el sujeto crea algo que es experimentado como un mundo nuevo ” (Fernández de Chacón, 2018, p. 99). Para la autora, la formación de símbolos es la esencia misma de la creación artística. Todo acto reparador conlleva un elemento simbólico; implica la creación de un símbolo. Este símbolo, es algo creado de nuevo, no una copia del objeto; y, en ello, reside lo que hace a la creatividad artística, aquello que hace que sea único.

En el hecho creativo, esta reparación se efectúa simbólicamente a través de la realización artística; o sea que constituye la transformación de una fantasía

inconsciente operando sobre un objeto que simboliza al objeto dañado, al que se intenta reparar o recrear tanto en su interior como en su mundo externo. (Minuchín, 2021)

En el momento en que estaban preparando la coreografía para la audición en el Royal Ballet con la Srita Wilkinson, ella pidió a Billy que lleve algo que lo inspire, que sea importante para él. Billy eligió la carta de su mamá, y otros elementos como una pelota de fútbol y un casete de su hermano llamado “I Love Boogie” (me gusta el Boogie). Suponemos que se trata de mantener viva a su mamá en su mundo interno, lo que pone en juego el mecanismo de la reparación genuina, que implica hacer frente al sentimiento de daño y pérdida del objeto, y el esfuerzo para restaurar nuestros objetos. La reparación genuina y el deseo de reparar constituyen una raíz para toda actividad creativa, es central en el desarrollo, brinda la posibilidad de preocuparse por el otro.

Winnicott (1950) plantea que “si la sociedad está en peligro no es a causa de la agresividad del hombre, sino de la represión individual de los individuos” (p. 275). “En la salud, el individuo puede ir atesorando la maldad en el interior con el fin de utilizarla en un ataque contra las fuerzas externas que parecen amenazar lo que él percibe que vale la pena preservar. Así, pues, la agresión tiene un valor social” (p. 282). De esta manera la reparación tiene una dimensión social.

Cuando el proceso de simbolización resulta en una obra de arte, como lo hace Billy Elliot a través de la danza, hablamos de un “símbolo estético que conjuga armoniosamente los puntos de vista epistemológico, ético y estético. Le adjudicamos una función reverie para la humanidad” (Pistiner de Cortiñas & Neborak de Dimant, 1999, p. 123). Es gracias a los

movimientos de la danza, modalidad de reparación que elige Billy, que se empiezan a generar *otros movimientos*. Primero en él, luego en su familia, y luego en la sociedad.

CONSIDERACIONES FINALES

Como estudiante de la Licenciatura en Psicología, en la FHAYCS – UADER, elegí complementar mi recorrido académico integrándome a la cátedra Teoría Psicoanalítica II: Escuela Inglesa, como Docente Auxiliar Alumna; esta experiencia me inspiró a realizar el recorte temático específico desde la teoría de la Escuela Inglesa de psicoanálisis.

El presente trabajo surge de la búsqueda por vincular dos de mis intereses personales: psicoanálisis y danza. La combinación de estos elementos fue lo que permitió pensar posibles relaciones entre arte, época y psicoanálisis.

En la historia de Billy Elliot, partimos del atravesamiento del malestar. Contribuye a ello un malestar que es inherente a la cultura, ya que es la cultura misma la que exige la represión de mociones pulsionales para la vida en sociedad. Además, en la singularidad de la historia, hablamos del atravesamiento de duelos: por el fallecimiento de la madre, por la pérdida de derechos laborales, el pasaje de la infancia a la adolescencia, que también colaboran con el malestar no sólo de Billy sino también de otros personajes.

Cada uno lo expresa de maneras diferentes, apareciendo la agresión como modalidad elegida predominantemente. Agresión que se manifiesta, principalmente, a través de verbalizaciones y de golpes físicos. Ello viene ligado a una idea transmitida de generación en generación en donde “ser varón” implica eso, golpear. A su vez, tiene que ver con cuestiones de época en donde queda plasmada la heteronormatividad: “el boxeo es para los niños y la danza para las niñas”. Aunque está presente la posibilidad de encontrar puntos de ruptura con el “deber ser” de la época y de sus imperativos morales y culturales. Este es un camino que comienza Billy, que claramente no lo hubiera podido transitar sin el sostén de su ambiente.

Billy encuentra en la danza un modo de reparación posible, una manera de elaborar ese malestar, a través de mecanismos más saludables como la sublimación y la reparación genuina, mecanismos fundamentales para la cultura y el lazo social, en las relaciones humanas. Son mecanismos que colaboran con el simbolismo que va más allá de aquello que puede ser expresado por medio de palabras; por el contrario, en este caso, es expresado a través de los movimientos corporales al bailar.

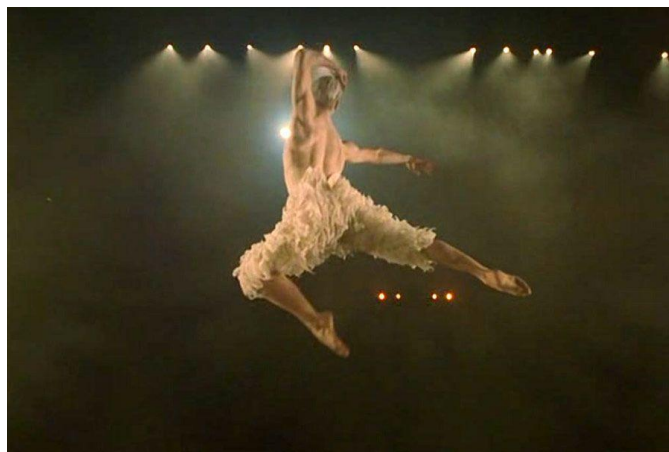
La época obstaculiza ese modo de reparación posible. La subjetividad de la época en la que vive Billy Elliot, está marcada por tensiones sociales, políticas y económicas. En este contexto, priman ideas de una masculinidad tradicional que antepone el trabajo y el sacrificio físicos sobre las aspiraciones artísticas. Aun así, Billy es disruptivo con la época y elige pelear, aunque no de la forma que espera la sociedad. Encuentra en la danza un modo de romper con aquello que se espera de él, es decir, la permanencia en el rol masculino tradicional.

El malestar que aparece como consecuencia de las exigencias de la cultura, es lo que *mueve* a buscar modos diversos de satisfacción. De esta manera, se genera un primer movimiento en Billy, que logra imponerse a los mandatos de la época, dando lugar a otros movimientos, otros modos de pensar y otras posibilidades, en su familia y en la sociedad, simbolizando el comienzo de una nueva época y la transformación de la subjetividad de la época. La ilustración I es más que elocuente, se comienza a dar lugar a otras opciones, a la danza o al boxeo, la posibilidad de elegir algo diferente. Estos cambios interpelan a la teoría y a la práctica psicoanalíticas, y, por lo tanto, su clínica.



En la siguiente imagen (ilustración II) vemos el salto final de Billy en la película, siendo el protagonista de la obra; de alguna manera representa un salto para la cultura de una época. Su perseverancia y éxito en el ballet, obliga a su entorno a reconsiderar las normas impuestas por la época.

Al mismo tiempo, representa el pasaje y la transformación de algo de ese malestar en creatividad, permitiendo transformar lo doloroso en algo más placentero.



BIBLIOGRAFÍA

Del cuerpo teórico

- Aberastury, A. y Knobel, M. (1970). *La adolescencia normal. Un enfoque psicoanalítico*. Paidós.
- Bareiro, J. (2021). *Winnicott en discusión*. Letra Viva.
- Bion, W. (1977). *Volviendo a pensar*. Ediciones Horme.
- Bleichmar, S. *Conferencia de la Dra. Silvia Bleichmar en la presentación de la revista Docta 2*. <https://silviableichmar.com/conferencia-de-la-dra-silvia-bleichmar-en-la-presentacion-de-la-revista-docta-2/>
- Burgess, M. (2001) *Billy Elliot*. Editorial Norma.
- Campins, C. (2022). *Introducción al psicoanálisis*. Paraná: Editorial Uader.
- Carpio, I. *Teoría de las posiciones - Ficha de cátedra*. UADER - FHAyCS.
- Connell, R. W. (2001). Educando a los muchachos: nuevas investigaciones sobre masculinidad y estrategias de género para las escuelas. *Revista Nómadas* (Col), N° 14, pp. 156-171.
- Córdova, A. (2014). *Reparación y su relación con el cambio psíquico en la obra de Melanie Klein* [Tesina]. <https://repositorio.uchile.cl/>
- Daldry, S. (Dirección). (2000). *Billy Elliot* [Película].
- Durán, A. (2011). Creatividad y simbolización. *Intersecciones psi. Revista Electrónica de la Facultad de Psicología – UBA*. <http://intersecciones.psi.uba.ar/>

- Eguiguren, S. *El concepto de simbolismo en la obra de M. Klein - Ficha de cátedra*.
FHAyCS – UADER.
- Etchegoyen, H. (2014). Las primeras ideas psicoanalíticas sobre el simbolismo.
Revista de la sociedad argentina de psicoanálisis, N°18, pp. 17 a 46.
- Fernández de Chacón, N. (2018). *Creatividad, posición depresiva y duelo*. *Cuadernos de Psicoanálisis LI: 3 y 4*.
- Freud, S. (1914). *El Moisés de Miguel Ángel*. En Obras completas. Tomo XIII.
Amarro editions.
- Freud, S. (1915). *Pulsiones y destinos de pulsión*. En Obras completas. Tomo XIV.
Amarro editions.
- Freud, S. ([1915] 1917). *Duelo y Melancolía*. En Obras Completas tomo XIV.
Amarro.
- Freud, S. (1921). *Psicología de las masas y análisis del yo*. Obras completas. Tomo XVIII. Amarrortu ediciones.
- Freud, S. (1927). *El porvenir de una ilusión*. En Obras completas. Tomo XXI.
Amarro editions.
- Freud, S. ([1929] 1930). *El malestar en la cultura*. En Obras completas. Tomo XXI.
Amarro editions.
- Freud, S. ([1932] 1933). *¿Por qué la guerra? Einstein y Freud*. En Obras completas.
Tomo XXII. Amarrortu ediciones.

Frigerio, G. (2008). *La división de las infancias. Ensayo sobre la enigmática pulsión antiarcónica*. Del estante

Giorgio, A. (2014). *Subjetividad y época. El acto creador en la danza contemporánea*. [Tesis no publicada] FHaYCS - UADER.

Heimann, P. (1981). Reflexiones sobre la sublimación. *Revista de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires*. N° 1. Volúmen III, 41-67.

Janin, B. (s. f.). Vínculos, historia y contexto en la constitución subjetiva. *La clínica psicoanalítica y el posicionamiento ético*. <https://foruminfancias.com.ar/vinculos-historia-contexto-constitucion-subjetiva-posicionamiento-etico-janin/2/>

Klein, M. (2015). *Obras Completas 1. Amor, culpa y reparación*. Paidós.

Klein, M. (2015). *Obras Completas 2. El psicoanálisis de niños*. Paidós.

Langer, S. (1966). *Los problemas del arte: diez conferencias filosóficas*. Ediciones Infinito.

Langer, S. (1978). La obra artística como forma expresiva. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, 145-53.

Laplanche, J., & Pontalis, J. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Luna, M. (2021). *El juego desde los desarrollos teóricos de Donald Winnicott en niños que presentan organizaciones psicóticas* [TIF no publicado]. FHaYCS - UADER.

Minuchín, L. [Canal APdeBA] (30 de marzo de 2021). *Ateneo. Trauma, cuerpo y creación en Frida Kahlo* [Archivo de Video].

<https://www.youtube.com/watch?v=Au2UlKxjThM>

Montes, G. (1999). *La frontera indómita*. Fondo de Cultura Económica.

Ortolochipi, M. (2019). *Producción de subjetividad y construcción de lazos sociales en el proceso de recuperación de una fábrica. Una lectura en torno al caso de los obreros de Naranpol*. [TIF no publicado]. FHaYCS - UADER.

Perez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Chile: LOM Ediciones.

Pistiner de Cortiñas, L., & Neborak de Dimant, S. (1999). El don no solicitado. Vicisitudes del proceso de simbolización y su relación con la realidad psíquica. En A. Varios, *Bion conocido/desconocido*. Lugar Editorial.

Polini, S. (2023). *Bullying y Psicoanálisis. Una lectura psicoanalítica del bullying y su relación con la inhibición, síntoma y angustia*. [TIF] – FHaYCS – UADER.

Real Academia Española. (s.f.). Pelear. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 31 de mayo de 2024, de <https://dle.rae.es/pelear>

Rocha, M. (2021). *Huellas y marcas de la infancia. Vicisitudes del ser niño ante las conflictividades de la constitución psíquica*. Argentina: Noveduc. Edición en formato digital.

Rosenfeld, D. (2020). *Lo psicótico: aspectos de la personalidad*. Routledge.

Ruaimi, N. (2016). *El arte de las subjetividades* [Tesina Final no publicada] UADER - FHaYCS.

Segal, H. (1966). Notas sobre la formación de símbolos. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis. Volúmen III*.

Segal, H. (2003). *Introducción a la obra de Melanie Klein*. Paidós.

Serra, F. *El duelo desde Melanie Klein – Ficha de cátedra*. FHaYCS – UADER.

Spivacow, M. (2011). *La pareja en conflicto*. Argentina: Paidós.

Vides, Pamela (2018). *Aproximaciones psicoanalíticas a la operación de la pulsión de muerte en las modalidades de agresividad* [Tesina de grado no publicada] UADER - FHaYCS.

Winnicott, D. (1950). *Escritos de psiquiatría y psicoanálisis*. Paidós.

Woolf, V. (1929). *Una habitación propia*. Gradifco.

De Antecedentes

Benetti, N. (2022). *Los nuevos “anormales”. La escuela como caja de resonancia del discurso psiquiátrico*. [TIF no publicado]. UADER - FHaYCS.

Cordova, A. (2014). *Reparación y su relación con el cambio psíquico en la obra de Melanie Klein* [Tesina]. <https://repositorio.uchile.cl/>

Giorgio, A. (2014). *Subjetividad y época. El acto creador en la danza contemporánea*. [Tesis no publicada] FHaYCS - UADER.

Luna, M. (2021). *El juego desde los desarrollos teóricos de Donald Winnicott en niños que presentan organizaciones psicóticas* [TIF no publicado]. FHaYCS - UADER.

Ruaimi, N. (2016). *El arte de las subjetividades* [Tesina Final no publicada] UADER - FHaYCS.

Vides, Pamela (2018). *Aproximaciones psicoanalíticas a la operación de la pulsión de muerte en las modalidades de agresividad* [Tesina de grado no publicada] UADER - FHaYCS.

Del Diseño Metodológico

Benetti, N. (2022). *Los nuevos “anormales”. La escuela como caja de resonancia del discurso psiquiátrico*. [TIF no publicado]. UADER - FHaYCS.

Gómez, L. (2011). Un espacio para la investigación documental. *Revista Vanguardia Psicológica*. N° 2. Volúmen 1.

Luna, M. (2021). *El juego desde los desarrollos teóricos de Donald Winnicott en niños que presentan organizaciones psicóticas* [TIF no publicado]. FHaYCS - UADER.

Resolución 0663 de 2019. Por la cual se aprueba el Reglamento de Tesina de las Licenciaturas de esta Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la UADER. 20 de mayo de 2019.

Scrinzi, M. (2020). *Qué escuela en la escuela: un análisis de la legislación argentina sobre salud mental y educación, en articulación con la perspectiva ética y antiautoritaria de Siegfried Bernfeld* [Tesis de doctorado, UFMG] Repositorio Institucional da UFMG <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/35531>

Vides, Pamela (2018). *Aproximaciones psicoanalíticas a la operación de la pulsión de muerte en las modalidades de agresividad* [Tesina de grado no publicada] UADER - FHAyCS.