

## “Sobre el símbolo”

(“Del simbolo”. Sem. de Perugia, 25/26-X-1980.  
Quaderni di psicoterapia infantile/5 *Simbolo e simbolizzazione*.  
Borla, Roma, 1981, p. 127-.141)  
Traducción: Carlos Tabbia

Quiero partir desde una reflexión sobre nuestro trabajo: los psicoanalistas buscamos entender las relaciones emotivas que las personas tienen consigo mismas y con el mundo externo, lo cual comporta no sólo entender tales experiencias emotivas sino también las tentativas de pensarlas.

Frente a tal tarea debemos confrontarnos con dos dificultades: la primera se relaciona con la pobreza del vocabulario para denotar las emociones (el lenguaje cotidiano, de hecho, se ha desarrollado sobretodo para describir el mundo externo y las relaciones concretas con él). La segunda dificultad atañe al problema de la verificación del significado: de hecho mientras podemos confrontar concretamente con nuestros interlocutores si la palabra que utilizamos para designar un objeto del mundo externo corresponde a tal objeto, no tenemos la posibilidad de realizar una comparación concreta con la experiencia emotiva porque ésta es algo íntimo. En general, para describirla, recurrimos a un lenguaje poético hecho de metáforas, imágenes, alegorías, analogías, etc.

Los psicoanalistas tienen necesidad de una teoría de la formación del símbolo y a menudo la han buscado en la filosofía, especialmente en la estética y en la lingüística. Pero eso conlleva varias dificultades porque el campo de la estética está subdividido en diversas áreas artísticas y no es, en absoluto, fácil encontrar un lenguaje común para describirlas. Los filósofos, además, se han ocupado sobretodo de cuestiones epistemológicas, es decir, del problema del conocimiento y de cómo conseguirlo; en cambio nosotros estamos interesados en una teoría de la formación de los símbolos que pueda ser utilizada en el método psicoanalítico. Parece claro que no podemos transferir al psicoanálisis teorías filosóficas ya construidas: nosotros debemos elaborar una teoría para nuestro uso particular. Para hacer esto es necesario partir de un concepto –utilizable-, de lo que significa el significado y

del modo en que se genera y se desarrolla. Es pues indispensable entender cómo se averiguan errores o distorsiones del significado. En otros términos, es necesario construir una teoría que pueda explicar cómo nace y se desarrolla la comprensión, no sólo el malentendido

Antes del trabajo de Bion, el psicoanálisis se ocupaba poco en estos problemas: estaba casi exclusivamente ocupado en el problema del conflicto, en su resolución y en los mecanismos de defensa. Se daba por descontado que el pensar era algo que la mente estaba en condiciones de hacer y que las variaciones en la rapidez y en la complejidad del pensamiento dependería de alguna cosa llamado “inteligencia”. Como psicoanalistas, pues, nos ocupábamos de la ansiedad y del dolor mental.

Bion ha sido un pionero porque, a partir del análisis del pensamiento en los esquizofrénicos, ha abierto el campo a la investigación psicoanalítica del pensamiento y ha re-descrito los mecanismos de defensa como mentiras. Tal aproximación se diferencia de la de Freud que consideraba a los mecanismos de defensa como mecanismos neurofisiológicos análogos a interruptores que se encienden cuando la ansiedad se torna excesiva. De esto derivaba la hipótesis que –como el mismo Freud sostiene en toda su obra hasta el *Esquema de Psicoanálisis*– los fenómenos mentales pueden ser descriptos en términos cuantitativos; Bion, en cambio, enfatizando el rol del pensamiento en los disturbios psicopatológicos, subraya el aspecto cualitativo de tales fenómenos.

A partir de *La interpretación de los sueños*, el psicoanálisis ha visto al sueño como una especie de unidad-base de los fenómenos mentales, apta para explorar los procesos mentales. Es importante recordar que en *La interpretación de los sueños* Freud considera a la formación de los símbolos de un modo muy sumario, en términos de lo que él llama “representabilidad”. Según dicha hipótesis, en la “simbolización” onírica, la mente se limitaría a buscar a un objeto del mundo externo congruente formalmente con lo que ha de representar en el sueño.

Conviene recordar que Freud considera al sueño no como un proceso de pensamiento, sino como una distorsionada representación de un pensamiento ya pensado durante la vigilia. La distorsión estaría dirigida a proteger al sueño de los conflictos. La función del sueño, entonces, sería sólo la de proteger el dormir, aligerando las tensiones mediante la satisfacción alucinatoria del deseo. Los sueños representarían la satisfacción de un deseo realizado de modo camuflado, para huir de la censura onírica. Se puede constatar aquí que Freud no nos ha dado una

teoría sobre la formación de símbolos; no nos dado una teoría sobre la creación del significado sino sobre su “travestimiento”.

Para poder usar al sueño como una fuente para entender el pensamiento y la creación del significado, debemos modificar nuestras ideas sobre la función del sueño y considerarlo como un pensar inconsciente. Prescindiendo del contenido del sueño, el soñar es un proceso de pensamiento.

En síntesis, podemos decir que en el modelo de Freud el pensamiento onírico deriva de los restos diurnos, de la experiencia del día y de sus conexiones con experiencias infantiles. Esto es perfectamente legítimo. En el modelo de Klein el sueño es considerado un pensar sobre lo que sucede en la inmediatez del mundo interno y una elaboración de las relaciones internas. También esto es legítimo. En el modelo de Bion el sueño es una tentativa de generar un nuevo significado, una nueva comprensión con respecto a la que existía antes; tiene una función más creativa. Y también esto es legítimo.

Los tres modelos no se excluyen recíprocamente: el pensar onírico, de hecho, puede ser visto tanto como un modo para afrontar los restos diurnos, como un modo para afrontar la situación interna y también como una actividad creativa tendiente a la búsqueda de nuevos significados. Pero es necesario tener en cuenta que, como analistas, no hacemos investigaciones genéricas sobre los sueños sino que estamos abocados a hacer algo con los sueños traídos en una situación particular y recordados precisamente por su conexión con tal situación. Por tanto, en general, son sueños del tercer tipo: sueños en el que existe el esfuerzo de crear un nuevo significado referido a acontecimientos pasados. En análisis tenemos la oportunidad de estudiar los procesos creativos del pensamiento según una modalidad que probablemente no son los específicos de la psicología o de la filosofía y de sus respectivos métodos de investigación.

Ahora os propondré retroceder un paso, proponiéndooos una sucinta relación general sobre el lenguaje y sobre las formas simbólicas. El prejuicio de Freud de considerar la racionalidad como conectada exclusivamente al uso del lenguaje deriva directamente de la filosofía que tuvo tal prevención durante muchos años. Freud pensaba que el lenguaje del sueño no era creado durante el sueño, sino tomado en préstamo de la experiencia de la vigilia y del lenguaje usado en ella. Pero recientemente la filosofía, con Cassirer, con la escuela de Viena, con Wittgenstein, con Susanne Langer, ha intentado unificar el concepto de lenguaje no limitándolo al lenguaje verbal, sino incluyendo todas las formas

simbólicas utilizadas en las diversas artes. Tal apuesta se funda sobre la idea de que el pensamiento no se caracteriza exclusivamente por las formas verbales y la simbolización no se limita a la traducción de los símbolos visuales en lenguaje.

Construir una teoría psicoanalítica de la formación de los símbolos, asumiendo al sueño como la unidad-base compuesta de todas las posibles formas simbólicas, comportaría una distinción análoga a la que se hace en las artes pictóricas entre los elementos iconográficos y los elementos compositivos. Los aspectos iconográficos de la representación se refieren directamente a los objetos del mundo externo, en el presente o en el pasado y por eso son signos, porque se limitan a poner en relación directa dos elementos. Pero tal relación entre el elemento representado y aquello que lo representa no dice mucho sobre el significado emotivo de la obra de arte. Para entender el significado emotivo debemos estudiar los elementos compositivos, que son extremadamente misteriosos: difíciles de conocer, de describir, de entender en sus recíprocas interacciones. Los elementos compositivos de una obra de arte despliegan una fuerza que intentamos comprender, así como intentamos comprender la fuerza insita en un sueño.

Ahora quiero relatar el sueño de un paciente mío, como punto de partida para proseguir con nuestro discurso. Se trata de un joven que había tenido una crisis de tipo anoréxico mientras se encontraba en Australia. Él, después de dos años de análisis, logró retomar los estudios y salir del estado confusional en que se encontraba. Pero estaba muy aislado desde el punto de vista social; deseaba hacerse amigos pero apenas encontraba uno, inmediatamente pensaba en él en términos críticos y burlescos, su mímica traslucía tales pensamientos y así no lograba establecer relaciones de amistad. Trajo el sueño al análisis mientras estábamos explorando dicho problema y el hecho de que el paciente también me trataba de ese modo: burlándose y criticándome. Para hacer más ágil la discusión me limitaré a referir el elemento central del sueño: *el paciente está en medio de una calle esperando pasar, mientras tanto tiene una valija apoyada sobre “un montículo amarillo de metal”*<sup>[1]</sup>. *Llega un hombre en bicicleta, con cuatro cestos colgados del manubrio. El paciente rápidamente comienza a criticarlo y a ridiculizarlo. El hombre pasa de largo y se detiene al final de la calle; entonces el paciente, se da cuenta de que ese es su medio de transporte; lo alcanza y se mete dentro de uno de los cestos.* En un cierto punto del sueño se interroga: ¿por qué se ha detenido el hombre de la bicicleta? ¿Se ha detenido por el paciente? ¿Porque lo ha visto con una expresión poco amistosa, o a pesar de eso? Una respuesta sensata

sería que el hombre había autónomamente decidido detenerse en aquel sitio. Pero si asumimos la otra hipótesis deberíamos preguntarnos por qué se han requerido cien metros antes de que el hombre en bicicleta se diera cuenta que el paciente estaba preocupado de que cupiese, que en el sueño estaba representado por la valija apoyada sobre el montículo de hierro amarillo.

Existe una relación analógica entre la cara preocupada del paciente y el montículo de metal amarillo: ambas tienen la función de castigar a quien no hace lo que es debido. El montículo metálico era un instrumento punitivo para quien no se comportaba como debiera y la expresión del seño fruncido quería castigar al que pasase sin detenerse.

Esto me parece un prototipo de la formación de símbolos: el paciente con el seño fruncido y el cúmulo metálico amarillo están enlazados de manera creativa porque al ser puestos en relación adquieren un significado suplementario. Es de notar que ambos reúnen acciones punitivas. Mi paciente, de hecho, después de haber relatado el sueño se acaloró contra la autoridad australiana porque ponían esos cúmulos de metal amarillo en lugar de señales de prohibición, y que eso es así porque penalizan en vez de comunicar.

El significado de la particular conexión entre el paciente y el montículo metálico amarillo fue enriquecido luego por otros [significados] particulares del sueño: asoció el color amarillo con la cobardía, a la valija con su retorno de Australia cuando todavía era tan débil que no podía llevar la valija que, confiada a la línea aérea, se perdió. La valija quería significar también su pesimismo, el hecho de que no podía fiarse de nadie; el color amarillo la cobardía, es decir su incapacidad de dar el primer paso en los acercamientos amistosos, siendo constreñido a dejar siempre la iniciativa al otro. El sueño, entonces, no sólo arroja luz sobre el significado de la expresión hostil del paciente, sino que amplía el significado del montículo amarillo: son punitivos, hostiles, cobardes y pesimistas.

Querría subrayar que esto me parece un ejemplo de la formación creativa de símbolos, es decir, del estado mental que se extrae de dos objetos del mundo externo, un nexo capaz de enriquecer el significado de ambos. Tal nexo, de hecho, no sólo torna posible la exploración de las expresiones mímicas no amistosas sino que también permite entender el significado de los montículos amarillos de nuestra historia. Puede tratarse de montículos metálicos puesto por alguien y que reflejen aspectos de la mente de quien lo ha puesto; o bien puede tratarse de cúmulos que nadie piensa mover. Recordando la duda de *El hombre de las ratas*

cuando ha visto una piedra en medio del camino, si sacarlo o no, en tanto podría haber constituido un obstáculo para una señora que pasaría en carroza: nos ayuda a entender el significado de los montículos de metal amarillo como parte del ambiente humano, que tienen sentido para los seres humanos.

Volvamos a la teoría de Bion sobre el pensamiento. Una parte del supuesto de que existen experiencias emotivas: la vida mental busca discernir su significado. Para esto es necesario hacer algo para observar la experiencia emotiva y para poderla pensar. Bion señala como función alfa el proceso mental para observar la experiencia emotiva. La función alfa produce los elementos alfa que pueden ser usados para pensar y memorizar y sobre todo para el siguiente paso del pensar que indica como formación de sueños o mito. Los elementos alfa pueden ser dispuestos en lo que Bion llama la “estructura narrativa” como primer escalón del pensamiento.

En el sueño relatado encontramos dos símbolos dispuestos en una relación narrativa: uno es el símbolo de la valija sobre el montículo amarillo, el otro es el símbolo del hombre en bicicleta con cuatro cestos. Tales símbolos son compuestos: el símbolo del paciente con la valija apoyada sobre el montículo metálico está compuesto también por el hecho de que él está en medio de la calle, en un cruce, con su seño fruncido y en la situación de espera. No me parece que se puedan individualizar elementos alfa en esta imagen: esto es coherente con lo que dice Bion de que los elementos alfa no son visibles o describibles en sí mismo, sino cuando están compuestos con otros elementos alfa.

Es interesante la historia del análisis de este sueño: mientras el paciente lo contaba no entendía nada hasta una asociación, aparentemente extraña del todo, en la que me habló de un profesor suyo durante una clase de literatura inglesa en la que explicaba la analogía. En ese momento me di cuenta de que el paciente, la valija y el montículo metálico estaban en relación analógica. Pero los significados simbólicos de un joven que está con una valija en medio de la calle son infinitos, lo mismo que los del montículo metálico amarillo. Imaginamos ahora los dos elementos (joven con la valija, montículo amarillo) como dos círculos –cada uno de ellos representa un universo de posibles significados- unidos por una relación analógica: se verá que se superponen parcialmente. El área de la superposición es la sede del significado simbólico. Asumimos que el área de la superposición es un símbolo cuyo significado intensifica y enriquece el significado de los dos elementos separados. Sería, para dar un ulterior ejemplo, algo análogo a la

superposición del rojo con el azul que produce el violeta. Continuando con ese ejemplo surge otra analogía: si un rayo de luz blanca pasa por un filtro rojo y uno azul, la proyección de ambas imágenes superpuestas producirá un punto negro. Esto último puede servir para entender lo que Bion describe como la “tabla negativa”: se trata de un proceso que quita significado porque la unión de dos objetos aumenta la ausencia de significado, produce un significado negativo (en el sentido del no significado).

Buscamos imaginar cuál sería el proceso inverso respecto a la analogía de dos colores que se unen para formar un símbolo inédito y distinguir lo que parece un símbolo pero no puede ser utilizado para pensar porque todo el significado ha sido anulado, antes que reforzado, por la conjunción.

Si para describir la formación de los símbolos usamos el modelo de dos objetos –cada uno con un universo de posibles significados- que tienen alguna relación recíproca, podemos concebir no sólo la formación de símbolos negativos sino también la formación de símbolos inadecuados, insuficientes en varios niveles. Por ejemplo, podemos imaginar dos universos que se toquen sólo tangencialmente, sin que exista una verdadera área de contacto y de congruencia, o que se superpongan completamente al punto de no formar un área de contraste en la zona de superposición: terminan por ser casi idénticos entre sí, sin enriquecimiento recíproco. Por ejemplo, si uno dice: “un hombre celoso de su mujer es como el que teme que le roben el coche”, solo sabemos que este hombre considera a la mujer como un coche: la imagen no dice nada que enriquezca nuestra idea sobre el significado de la mujer o sobre el significado del coche.

HENRY: Dice algo, en cambio, sobre la vida mental del hombre que hace este tipo de ecuación.

MELTZER: Cierto, pero no es un símbolo, es una ecuación: no es una conjunción que enriquezca. Si pensamos en la formación del símbolo como este tipo de conjunción creativa y que el área de congruencia es la compartida por dos objetos que están inmersos en una recíproca relación simbólica, cada vez que el símbolo es usado él termina teniendo una referencia a ambos objetos. Pero si en esta área de congruencia no se ve la relación de dos elementos, que son vistos separados, podemos tener una idea de cómo opera el pensamiento concreto. Para dar un ejemplo, tomemos el paciente del Dr. Scotti a propósito de su relación con el mundo de las motocicletas: se tenía la sensación que para el paciente las motocicletas no estuvieran vinculadas a la motocicleta del padre y por tanto con su

experiencia con los padres. El mundo de las motocicletas devenía una cosa en sí, por lo que el significado que él le atribuía se refería a la motocicleta separada del contexto y considerada como un objeto de intenso significado en sí mismo.

HARRIS. A veces, un proceso análogo puede suceder también con niños pequeños, con el objeto transicional: si se pierde la conexión entre el universo del niño y el universo del objeto, entonces el objeto transicional adquiere un significado en sí mismo y no puede tener significado simbólico.

MELTZER. Esto se veía en el paciente de esta mañana: el concepto que él tenía de sí mismo era algo separado del concepto de la relación sexual de los padres, como si él no se viese como derivado de esa relación, sino como una especie de evento casual que no tuviera nada que ver con la cualidad esencial de la unión de los padres. Se podría decir que el desarrollo mental que debería recorrer este paciente consiste en pasar de la posición en la que se piensa como generado por sí mismo (*self-made*) a aquella en que puede pensarse como el producto de la unión de dos padres, por tanto, de dos culturas: llegar entonces a la idea de ser el resultado de un proceso creativo, no creado desde sí mismo, sino creado en un proceso en el que están implicados otros aparte de él mismo.

Tal conjunción creativa –que Freud ha identificado en la escena primaria y que Bion ha descrito en la representación de continente-contenido- es el elemento crucial en la formación de símbolos. Bion subraya el elemento de la pasión que hay en este momento de conjunción, como factor esencial de la actividad creativa. Se puede ver cuánto trabajo de Bion se ha construido sobre los fundamentos del pensamiento de M. Klein a partir de su ampliación del concepto freudiano de la escena primaria. Klein se ha ocupado en un nivel más general de cómo el niño puede permitir en la propia imaginación, la unión de los padres y luego la formación del objeto combinado, como sucede en el umbral de la posición depresiva. Bion ha cogido todas las ideas kleinianas sobre las relaciones objetales y las ha aplicado a las funciones mentales: la capacidad de producir una función mental creativa depende de la capacidad para permitir a estos objetos primarios el producir tales funciones mentales de modo apasionado y creativo. Bion refiere todo lo anterior a la relación madre-neonato, e hipotetiza que al comienzo el neonato no tiene capacidad para pensar por sí mismo y que tiene necesidad que el pecho materno piense en su lugar: esto es esencial para que pueda aprender él mismo a pensar. De esto se deriva que el niño, después de haber internalizado el pecho materno, continuará dependiendo no del pecho externo sino del objeto

internalizado para poder desarrollar la función alfa.

Se podría preguntar si la parte adulta de la personalidad –que es el resultado de la evolución y de la identificación con estos objetos internos- puede desarrollar la función alfa por sí misma y/o por los otros. ¿Puede un analista, en la situación analítica, desarrollar la función alfa para un paciente? Pienso que la respuesta es que en la transferencia el paciente nos vive como si nosotros pudiéramos hacer eso; para que el paciente pueda vivir al analista como una persona con capacidad para desarrollar en su nombre la función alfa, el analista debe tener tal relación con sus objetos internos como para poder desarrollar esta función por sí mismo.

Los primeros pasos en relación a la función alfa no los podemos hacer nosotros, ni podemos nosotros formar el símbolo: son siempre los objetos internos los que pueden desarrollar la función alfa en nosotros y hacernos estar en condiciones de formar símbolos. Tal proceso permanece siempre inconsciente y sólo puede ser percibido intuitivamente. Pero de hecho podemos intuir de todo: un símbolo creativo, un símbolo inadecuado, una formación de objeto concreta y también una mentira, un símbolo negativo; será responsabilidad del analista el distinguir entre estos símbolos intuidos cuáles son símbolos verdaderos y catar su valor poético.

Me parece que esto es lo más significativo del trabajo de Bion y creo que su teoría sobre la formación de los símbolos se adapta a las exigencias que tenemos en nuestro trabajo de análisis. No sé si esta teoría satisface también a los filósofos, pero es la que nos sirve: ella, de hecho, nos enseña que nosotros dependemos de nuestros objetos internos y de nuestros estados mentales y cuán necesario sea tamizar nuestras intuiciones antes de comunicarle al paciente. Creo que este modelo es muy útil para permitirnos indagar aquel proceso misterioso que nos lleva a sentir que algunas representaciones son extremadamente ricas y enriquecedoras –ricas de significado e iluminadoras de la situación transferencial- mientras otras representaciones parece oscurecerla y tornarla menos transparente. Además tal modelo nos permite indagar sobre el modo en que se generan los símbolos negativos, las mentiras, que aportan material a los sistemas delirantes.

CORTI: Querría preguntar al Dr. Meltzer si puede especificar –a partir del trabajo de Bion- los conceptos de “imaginación” y “fantasía”.

MELTZER: En el modelo que he intentado describir se podría utilizar el término *imaginación* en relación a la formación de símbolo (pensando al proceso de formación de imágenes y a la función alfa como funciones inconscientes desarrollados por los objetos internos). Los elementos alfa pues –según el modelo

de la tabla bioniana- vienen ordenados y organizados desde las funciones del Yo (o del *self*) en forma narrativa (como, por ejemplo, los sueños y las obras de arte) en un grado creciente de complejidad y abstracción. Tal modelo implica que se puede tener imaginación sólo si en nuestra realidad psíquica están presentes objetos internos con capacidad para desarrollar las funciones arriba indicadas. Pero nos podríamos preguntar: dónde se coloca la imaginación. Podríamos responder que sólo en la posición depresiva es posible una actividad imaginativa-creativa; en la posición esquizoparanoide podemos encontrar, en cambio, repeticiones interminables de fantasías perversas en las que no hay nada creativo. En la posición esquizoparanoide, en síntesis, sólo puede ejercitarse una ficción de imaginación, es decir, un continuo “rumiar” la misma fantasía.

Un segundo problema concierne a la riqueza de la imaginación; creo poder afirmar que lo que diferencia un tipo de imaginación de otro es la intensidad de la pasión con la que se puede permitir reunirse a los objetos; tal intensidad es proporcional a la profundidad de la posición depresiva. Las cosas más importantes del problema de la pasión relacionada con la imaginación han sido escritas por los poetas y por quienes han elaborado una teoría de la poesía (estoy pensando en Keats y en Eliot) y que han reflexionado sobre el problema de la inspiración y sobre los estados internos que permiten la emergencia de una imaginación apasionada.

Pero, volviendo a la pregunta de la Dr. Corti, pienso que se puede hacer una distinción entre *imaginación* y *fantasía* diciendo que la imaginación es la función mientras que la fantasía es el producto de la imaginación.

HARRIS: Creo que se puede hablar de imaginación sólo desde el momento en que ya existe un objeto interno con la capacidad de ser utilizado para producir imágenes y para contener la experiencia de la imaginación.

CORTI: Klein cuando habla de fantasía en el niño parece indicar algo espontáneo que se desarrolla sin pasar a través de los objetos internos (objetos que probablemente aún no existen o están en forma muy rudimentaria).

HARRIS: Quizás podríamos continuar intentando distinguirlo diciendo que sólo en la imaginación –y no en el fantasear- existe un “tender hacia una experiencia verdadera”. El fantasear, en efecto, puede servir sólo para alejarse de la realidad y para pasar agradablemente algún momento.

MELTZER: No creo que Klein haya elaborado una teoría de la imaginación porque no ha elaborado una teoría de la estructura y del funcionamiento mental. Me parece que Klein hace referencia sólo al concepto de fantasía inconsciente

como algo que reproduce de manera concreta la realidad psíquica.

MAFFEI: Me parece haber entendido que un símbolo, en el momento en que se crea, es nuevo para aquel en cuya mente se encuentra. Querría prestar atención sobre esto “nuevo” que el símbolo es en cuanto se podrían exponer dos posibilidades: la primera es que lo “nuevo” sea casual (como el violeta que puede formarse por el encuentro casual del rojo con el azul) que nace casualmente en la mente del hombre. Esto conduciría a una visión “laica” del análisis, similar a lo que se piensa en genética con la hipótesis de la mutación.

La otra hipótesis se funda, en cambio, sobre la idea de que existe una función en el interior de la mente humana dirigida a la creación de lo “nuevo”: lo “nuevo” no es casual sino que es la mente a crearlo gracias a una particular función suya. Me preguntaba si no era esta la función alfa. Me preguntaba si la aparición de lo “nuevo” no se relacionaría con la emergencia de la tridimensionalidad.

MELTZER: Nos estamos moviendo, en nuestro discurso, propiamente en el área de la tridimensionalidad, de hecho en la bidimensionalidad no hay imaginación, ni creación de significado, ni formación simbólica; sólo hay cualidades formales.

El modelo de la genética, recordado por Ud., me resulta útil como metáfora; de hecho se puede pensar que la función simbólica se desarrolla de modo análogo; en relación a la casualidad probablemente no hay diferencia entre el sistema genético y el sistema de la formación del símbolo porque si usamos el término “casual” en el sentido de accidental debemos admitir que también las mutaciones son accidentales dentro de determinados límites (por ejemplo, entre los límites puestos por los sistemas químicos presentes en la naturaleza). Pero la analogía entre sistema genético y formación de símbolos se derrumba si la usamos de modo muy rígido porque no podemos decir que el símbolo es una criatura que, una vez nacida, tenga una vida independiente de las imágenes que la han producido. El símbolo es una nueva idea sobre la que se puede reflexionar y en cuyo interior se puede descubrir un significado aunque no tenga un significado manifiesto inmediato. Por ejemplo, continuando con la referencia al hombre celoso que teme que se le robe el coche, podríamos llamar celoso también a un niño que llora porque una nube cubre la luna: esta imagen ofrece un significado menos inmediato pero, quizás, mayor espacio a nuestra imaginación; es como un continente para posibles imágenes. En síntesis: en el símbolo el significado no es inmediatamente claro; el símbolo *puede*, pero no debe, *ser llenado de significado*; es algo que permite pensar, es como un nuevo continente que permite extenderse.

Bion ha escrito que en razón de la muy prolongada dependencia del hombre, en su evolución, eso ha ayudado a la emergencia de esta función del pensamiento y, por el contrario, tal función ha contribuido a prolongar la dependencia. Se constituye así una relación en cuyo interior se puede hacer la experiencia de la ausencia del objeto: es el objeto ausente el que estimula la emergencia del pensamiento. Es a partir de tal hipótesis que Bion considera la vida del grupo como el “enemigo” de la actividad mental porque en el grupo no existe objeto ausente: se está continuamente rodeado de objetos presentes. Bion enlaza también la enfermedad psicósomática con esta “ausencia de ausencia”. La estructura familiar, por el contrario, permitiendo una prolongada dependencia facilita al niño el hacer la experiencia fundamental de la ausencia del objeto. El pensamiento como actividad humana se evidencia también en el lenguaje y en el juego: los animales, de hecho, pueden moverse como si jugaran pero no están en condiciones de jugar porque en el juego humano hay imaginación. Recuerdo, como ejemplo, el experimento de la mona que estando en una jaula con una banana puesta arriba y un palo en el suelo estaba en condiciones de relacionar los dos objetos usando el palo para coger la banana, pero sólo cuando ambos estaban en su campo visual, pero si el bastón estaba en su espalda la mona ya no era capaz de relacionarlo con la banana porque no tiene imaginación.

CARAFÁ: Partiendo de la hipótesis de que el símbolo nace de una doble referencia: una lexical y otra afectiva, querría preguntar al Dr. Meltzer si no piensa que los infinitos simbolizantes sean reconducibles a un restringido número de significados, y si es posible interpretar el símbolo fuera de la situación transferencial.

MELTZER: Pienso que el universo de los significados es infinito. Diré que no sólo los símbolos son infinitos sino que lo es también el número de significados posibles para cada símbolo, que podría ser explorado hasta el infinito. Pero también es verdad que cada símbolo ilumina de modo significativo sólo determinada área, mientras arroja luz difusa u oscura sobre otras. En nuestro trabajo analítico nos interesa sólo el área en la que un símbolo ilumina nuestra comprensión. Tornando al ejemplo del niño que llora porque una nube oculta la luna, se podrían hipotetizar infinitos significados simbólicos pero, quizás, es sólo al área de los celos a la que tal símbolo arroja una luz particular. Creo que podemos utilizar, para el símbolo, la imagen de una lente puesta a una determinada distancia

de un objeto que debe ser iluminado: sólo en aquella determinada distancia y desde aquel punto determinado podrá iluminar al máximo al objeto. Pero, repito, el símbolo no hace otra cosa que iluminar, es decir, arrojar luz sobre aquella área; aquella luz nos hará posible pensar sobre ello. El símbolo no piensa.

HARRIS: Todo esto puede ser aplicado a la poesía: el trabajo no es realizado sólo por el poeta (quien propone el símbolo) sino también por quien lee la poesía extrayendo, a través del propio trabajo mental, los símbolos significativos para él. Así, a menudo, se pueden extraer de un texto símbolos que el poeta no sabía que estuvieran; por eso es que la obra de arte no envejece nunca y permite descubrimientos infinitos.

MELTZER: Las exploraciones tendentes a la búsqueda de nuevos significados son la característica de todas las obras de arte. En la poesía, por ejemplo, el símbolo no está en las particulares palabras escritas sino en alguna cosa que, a través de la actividad compositiva del que lee, puede enriquecerse e iluminar determinada área. No estoy de acuerdo con Poe según el cual “la poesía es aquello que ha sido muchas veces pensado pero nunca, antes, así bien expresado”. Me parece que poesía es aquello que no ha sido nunca antes pensado.

CARAFÁ: A menudo encontramos en los pacientes la tendencia a negar la realidad interna. Me pregunto si tal defensa no sería reconducible, desde el punto de vista genético, a la alucinación negativa infantil.

MELTZER: A esa pregunta se podrían dar dos respuestas. La primera es que la alucinación negativa no existe en cuanto consiste en el rechazo a prestar atención a un objeto concreto, real. La otra respuesta es que la persecución puede provenir tanto de un objeto malo del mundo externo como ser una externalización de un perseguidor interno. Bion indica una tercera posibilidad en la que la persecución se acerca a la alucinación: el objeto ausente percibido como perseguidor presente. Encuentro muy útil, desde el punto de vista clínico, a esta idea

---

[\[1\]](#) En Australia se ponen cúmulos de piedra amarilla en medio de la calle para impedir a los automovilistas el tomar las curvas muy velozmente.