

15 de abril 2025

¿Nos atreveremos? Sobre preguntas, poetas y trilogías

Renato Trachtenberg

Do I dare...

*"Do I dare
Disturb the universe?
In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute
will reverse."*

*"¿Me atrevo
A perturbar el universo?
En un solo minuto hay tiempo
Para decisiones y revisiones que un minuto revocará".*

La pregunta "¿Me atrevo a perturbar el universo?" la hizo el poeta T. S. Eliot (1888-1965). Fue tomada de su famoso poema "La canción de amor de J. Alfred Prufrock". Bion cita la expresión "¿Me atrevo a perturbar el universo?" en su libro *Experiencias en grupos y otros trabajos* (1948/2004). Menciona la pregunta del poema de Eliot para explorar la idea de coraje y voluntad para enfrentar desafíos y perturbaciones en el mundo. Utiliza esta expresión como metáfora para discutir la necesidad de abordar lo desconocido y el inconsciente en el psicoanálisis. La pregunta dio título a un libro que rindió homenaje a Bion tras su muerte en 1981, editado y organizado por James Grotstein, destacado y

creativo divulgador de su obra. El poema retrata la lucha interna de Prufrock, un narrador introspectivo e inseguro, que duda en expresarse y actuar en el mundo. La frase en cuestión refleja la duda y el miedo de Prufrock a perturbar el orden establecido y afrontar las consecuencias de ello. Es una cuestión de coraje para desafiar las normas y asumir riesgos. En el contexto del poema, la frase sugiere una vacilación a la hora de emprender acciones valientes y desafiar las normas sociales. Prufrock teme las consecuencias de sus acciones, cuestionándose si vale la pena perturbar la tranquilidad y la estabilidad del mundo que lo rodea. Eliot utiliza esta frase para transmitir un sentimiento de parálisis e inacción ante las presiones sociales y la propia conciencia.

“La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, comúnmente conocida como “Prufrock”, es el primer poema publicado profesionalmente por el poeta T. S. Eliot, premio Nobel de 1948. El autor hace varias referencias a la Biblia y otras obras literarias, incluidas algunas obras de William Shakespeare (Enrique IV parte 2, Noche de reyes y Hamlet, la poesía del poeta metafísico del siglo XVII Andrew Marvell y los simbolistas franceses del siglo XIX). Una *eliotización*, como denominaron algunos críticos literarios. Eliot pensó la función social del poeta en la cultura como un rescate de los grandes poemas y obras literarias de quienes lo precedieron, para que no fueran olvidados con el paso del tiempo. Una auténtica amalgama de la riqueza poética de la humanidad. En “Cuatro Cuartetos” (*Four Quartets*), quizás su último gran poema, es donde encontramos esta *eliotización* con su mayor resultado. Así, parafraseando al poeta Horacio, podemos decir que los valientes guerreros literarios que existieron antes de Agamenón/Eliot no necesitarían esperar a que un poeta sacro, como Homero, los cantara. Considero que Bion en Una Memória del Futuro realiza una verdadera *bionización* “eliotiana” (Trachtenberg, 2002).

Después de un tiempo demasiado largo, las últimas décadas del siglo XX dieron testimonio de un “cambio catastrófico” (Bion, 1970) en la historia de las ciencias y la cultura. Una fuerte tendencia a las interrelaciones entre diferentes campos del saber rompió dicotomías que, desde hace mucho, dominaban nuestra forma de pensar sobre el mundo. Separaciones tales como ciencias de la naturaleza o del espíritu, duras o blandas, ciencia o arte, etc., a pesar de sus

“impresionantes cesuras” (Freud 1926, Bion, 1977), fueron perdiendo espacio ante continuidades inimaginables hasta hace muy poco tiempo. Los científicos se preocupan cada vez más por las dimensiones estéticas de su campo de trabajo, los “bellos pensamientos” (Nouvel, 2001). Hacer ciencia ya no consiste en encontrar respuestas o desvelar enigmas, sino en “abrir nuevos problemas” (Nouvel, 2001). La metáfora se incorpora como parte fundamental del proceso de descubrimiento en las ciencias y, con ella, el misterio y la ambigüedad en lugar de la certeza y la precisión. Su fuerza proviene de su poderoso componente de especulación imaginativa y sorpresa.

De diferentes campos de la ciencia nos han llegado conceptos fundamentales como: la no linealidad de los sistemas alejados del equilibrio, la complejidad, la incertidumbre, la indecidibilidad, la indeterminación y muchos otros. Como dice Calabrese (2002): “de la mano de la no linealidad, la incertidumbre entra en los núcleos más duros de la ciencia y se convierte en una propiedad del mundo en que vivimos”. Como consecuencia, la lógica aristotélica hegemónica ha ido perdiendo terreno ante nuevas lógicas (polivalentes, paraconsistentes, edípicas, etc.) que contemplan los nuevos desarrollos. La lógica excluyente del tercero excluido es ahora una lógica posible entre tantas otras que toleran paradojas y que, al insertarse en el pensamiento complejo (Morin, 1999, 2003, 2005), incluyen un tercero: son triádicas y no más diádicas o duales. Son trilógicas o trilogías, como he venido denominando.

Como dice Ogden (2003), si nos “apropiamos creativamente de una obra, nuestra lectura hará que la obra ya no sea la misma, hasta el punto de una indecidibilidad del origen autorial”. Como he señalado, una ilustración de este problema es el proceso de escritura poética de T. S. Eliot, denominado *eliotización* por la crítica literaria. Algo muy parecido hará Bion en La Memoria del Futuro, una *bionización*/apropiación de una infinidad de autores, personajes y libros que renacen creativamente a través de su Trilogía. (Trachtenberg, 2002b).

... Disturb the universe?

“Cuándo digo que no soy un apóstol de Bion, significa que [...] No quiero dar voz a nada más allá de lo que pienso que he aprendido en el trabajo de Bion y que yo uso. No quiero que piensen que estoy proponiendo que es esto lo que Bion quiso decir, porque no sé muy bien lo que él quiso decir, y tampoco tengo la certeza de que ello sea muy importante. Pero me quedo muy feliz porque su trabajo me ha movilizado tanto y me hizo producir y trabajar de formas como yo jamás habría hecho [...] Cada uno debe tener su propia idea sobre la obra de Bion y de como usarla en su consultorio. No estoy intentando convencerlos de mi visión ni tampoco estoy citando a Bion de verdad; estoy hablando a partir de las impresiones que tengo de él”. (Meltzer, 1997)

El genio, el místico, son algunos de los nombres que Bion usó para describir a aquellos que se atreven a perturbar el Universo. En los diferentes vértices que trabajó (científico, místico y estético, por ejemplo), encontramos esta invariancia nombrada a través de la pregunta del poeta: *Do I dare disturb the universe?* La pregunta indica una incertidumbre, porque no sabemos de antemano el resultado del desafío; puede redundar en desarrollo o tragedia, en un cambio catastrófico o en una catástrofe. Las preguntas, para Bion, fueron ocupando a lo largo de su obra un lugar fundamental. Hoy, a diferencia del ideal de ciencia inicial del psicoanálisis, consideramos la capacidad de formular mejores preguntas como un indicador confiable de una expansión del universo mental. Estas preguntas perturban el universo conocido o establecido (establishment). Se me ocurren algunas preguntas que ejemplifican lo que intento describir:

La pregunta de la esfinge, que Edipo respondió en lugar de formular una nueva pregunta. El Hombre de la respuesta de Edipo es um Hombre “sensorializado”, “cronologizado”. El suicidio de la Esfinge es solo una de las versiones del mito, la versión de Sófocles. Esta última fue la que Freud tomó como base para describir el Complejo de Edipo. La respuesta fue la muerte o la desgracia de la pregunta, como dijo Blanchot, y que Bion ha usado en muchos momentos. La respuesta de Edipo fue su tragedia. La posible presencia de una pregunta en el desfiladero, como por ejemplo: “¿Esse señor arrogante y estúpido

no podría ser mi padre?” o, más tarde: “¿Esa señora viuda no podría ser mi madre?”, ¿no habría impedido la tragedia? Los enigmas exigen revelación, respuestas que los anulen. El misterio, en cambio, requiere pensar, dudar, conjeturar: capacidad negativa, pues no puede ser conocido. Con la ceguera sensorial (Edipo en Colono) Edipo quizás se haya vuelto más sabio, viendo lo que es invisible a los ojos. Un Edipo Complejo. Una ceguera artificial, como ha escrito Freud en su carta a Lou Andreas Salome. En la antigua Grecia y en otros tiempos y lugares, la figura del sábio estuvo muchas veces vinculada a una ceguera sensorial que incluía una ceguera artificial. Bion ha escrito sobre la arrogancia de los personajes en Edipo Rex. El deseo de querer saberlo todo a cualquier precio. Una verdad lógica, no psico-lógica en el decir de Bion. Un decir toda la verdad, solamente la verdad, nada más que la verdad. Una verdad sin amor es crueldad (Bion). Desde el vértice de la complejidad lo he denominado Edipo Pre - Complejo.

Pienso que una respuesta, que podría ser una nueva pregunta, es la que formuló Primo Levi en su libro fundador de lo que luego se llamó la función del testimonio, en este caso, del Holocausto: ¿Es eso un hombre? (Levi, 1947).

“Vosotros que vivís seguros / en vuestras casas caldeadas / vosotros que encontráis al regresar por la noche / comida caliente y rostros amigos / considerad si es esto un hombre”. Así comienza ¿Es eso un hombre? Levi no aspiraba a ser escritor, pero fue forzado a la escritura por una necesidad urgente de contar lo que sucedió en los campos de concentración nazis y, al mismo tiempo, exorcizar sus propios demonios. En los innumerables libros que escribió sobre el tema, ayudó a dar una dimensión humana a uno de los mayores atentados contra la vida y la dignidad humanas. ¿Es eso un hombre? describe sus experiencias en el campo de concentración de Auschwitz. La pregunta de Levi conserva una ambigüedad, pues podría incluir tanto a los verdugos como a los propios prisioneros deshumanizados por la máquina de deshumanización y exterminio nazi. La respuesta<>pregunta de Levi fue su libro, pero quizás también su posible suicidio años después.

Como he señalado, el Hombre de la respuesta de Edipo es un hombre basado en la sensorialidad, en una temporalidad cronológica y no en su dimensión compleja, indefinida, indecible, inaccesible, no-orientable. La pregunta de Levi surge de la perplejidad, del asombro, de algo que no puede ser respondido, pero que puede ser conjeturado/imaginado/intuido. La imposibilidad de pensar en otro(s) lado(s), como el lado oculto y no el lado oscuro de la luna (Trachtenberg, 2024), nos lleva a considerar que Eichmann era un monstruo, algo que Arendt (1963) y Derrida (2004) cuestionan enfáticamente. Pensarlo como un monstruo lo excluye de la categoría de lo humano y nos exime de reflexionar sobre nuestros propios monstruos internos, impidiéndonos observar esas dimensiones infernales que nos habitan. Más aún: preserva la tranquilidad de una idea moral en detrimento de la incomodidad de una ética, siempre compleja (Morin, 2005). Eliminar a los causantes del Mal puede satisfacer la dimensión moral, pero no satisface la dimensión ética. Para esta última, no tenemos respuestas definidas ni definitivas. La incertidumbre de la pregunta genera más incertidumbre y más perplejidad a medida que seguimos preguntando. Pero esta es la pregunta fundamental en la filosofía, en la ciencia, en el arte, en el psicoanálisis: ¿Es eso un hombre? Los enigmas poseen una doble faz: por un lado, demandan respuestas (Esfinge/Edipo), una solución, la muerte/ el infortunio de las preguntas; por otro, presentan una cuestión en la que la respuesta genera muchas más preguntas de las que había antes. En este último caso, la respuesta no mata la pregunta, la multiplica, la complejiza. Solo nos queda la pregunta que se mantiene en el horizonte. Parafraseando a Galeano, cada respuesta que avanza solo empuja el horizonte aún más lejos. ¿Y entonces? Entonces, “de esta guerra no hay liberación”/”from that warfare there is no release” (Bion, 1991, v. 3).

Otra pregunta importante sería la que Bion habría formulado en la última sesión de su análisis: “Entonces, Sra. Klein, ¿qué es realmente el psicoanálisis?” La respuesta habría sido: “Como usted suele decir, Dr. Bion, es una preconcepción en busca de una realización”. Esta respuesta no implica un hallazgo definitivo, sino el desafío continuo a las certezas, significa seguir preguntando, significa un acto de Fé (Bion, 1970), significa mantener la

esperanza, significa una posición esquizo-paranoide o paciencia (como Bion preferirá al final de Atención e Interpretación); significa capacidad negativa, tolerância al misterio, a la duda, sin una búsqueda irritante o ansiosa de hechos y razones (explicación). La pregunta de Bion a su analista sigue vigente y *esperanzamos* (Paulo Freire) que continúe viva. Freud intentó responderla con sus **shibboleths**, separando los que podrían ser o no ser psicanalistas desde um vértice teórico, conceptual. Meltzer define **acto de Fé** como la creencia en el psicoanálisis como cosa-en-sí misma (**O**). Algo que no alcanzamos, sino que nos acercamos en ciertos momentos. Una “Verdad absoluta” que es **O**, lo que realmente somos sin llegar a serlo, mucho menos conocerlo, plena-mente. Una “identidad” que es multidimensional, transitoria, multitemporal. Decirse a sí mismo, o de un outro, una persona honesta, inteligente, envidiosa, asesina, ética o moralista es rechazar—negar la complejidad— los muchos que somos, aunque alguno de nuestros *yoes* esté siendo en determinado momento.

John Keats tenía como filosofía poética las nociones de **capacidad negativa** (“It struck me what quality went to form a men of achievement, especially in literature, and which Shakespeare possessed so enormously – I mean Negative Capability, that is, when a men is capable of being in uncertanties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason” (John Keats, carta a los hermanos Tomas e George Keats 22/12/1817), **el principio de la intensidad del poema** (“La excelencia de todo arte está en su intensidad, capaz de hacer evaporar todo lo desagradable en contacto muy estrecho con la Belleza y la Verdad”,(John Keats, carta a sus hermanos George y Georgina, 21/12/1817), **la equivalencia entre verdad y belleza** (al final de su Oda a una urna griega) y **el principio del despojamiento del poeta**. Este último cuestionaba la idea de una identidad del poeta y postulaba la noción de que este habitaba otras mentes y cuerpos al estar siendo poeta, al estar poetizando. El poeta, para Keats, no tiene un Yo: “Es lo más impoético de todo lo que existe, no tiene identidad, continuamente entra y llena otro cuerpo”, ocupando, de acuerdo con este principio, el objeto de su interés poético. El poeta, dice Keats, debe situarse en un território intermedio, una zona de misterio y niebla, sostenido por su capacidad negativa. No es posible tal estado

“sin um proceso de despojamiento, la actitud mental sin memoria, sin deseo, sin la necesidad de comprensión” (Muniz de Rezende, 1998). Al morir en Roma, a los veintiséis años (23/02/1821), Keats fue sepultado, a su pedido, con la siguiente inscripción en su tumba: “Aquí descansa alguien cuyo nombre estaba escrito en el agua” (*Here lies one whose name was writ on water*). Hasta el final, fue coherente con sus principios poéticos.

Bion (1974/1975) dijo que el misterio se define por la capacidad de sentir respeto por lo desconocido, la capacidad de no atemorizarnos tanto ante lo que no conocemos. Destaca la importancia de que el psicoanalista respete la mente aun cuando no sepa nada de ella: “Es parte de lo que llamo conservar la capacidad de asombro. Debemos ser capaces de tolerar el misterio y nuestra propia ignorancia”. El no-concepto de **O** tuvo implicaciones para el psicoanálisis que muchos conceptos claros y distintos jamás alcanzaron. Esta es una paradoja que Bion lleva hasta sus últimas consecuencias. Un no-concepto revolucionario que transforma el psicoanálisis en una búsqueda de ser lo que se es, sin que jamás eso pueda alcanzarse en su completitud. Solo esbozado, aproximado, sentido sin ser poseído, en un devenir constante. Como el Misterio.

Una nueva pregunta fue aquella formulada por Eduardo Galeano cuando nos interrogó sobre cuál es el sentido de las utopías, ya que, si caminamos en dirección al horizonte, este se alejará en la misma proporción en que intentamos acercarnos. ¿Entonces? ¿Para qué sirven las utopías? Para eso, dice nuestro autor, para caminar... Para navegar, dijeron otros, como el propio Homero a través de Odiseo. Caminar, navegar, es el movimiento **entre**, el camino que se hace al andar. La **cesura**.

“El psicoanálisis visto desde la complejidad no acepta fenómenos que se comprendan de manera dualista. La búsqueda de integración de fenómenos a través de imágenes oníricas, sueños y mitos, por sí sola, debería descartar las interpretaciones dualistas. El problema es que debemos describir esta vivencia de largo alcance en un lenguaje cotidiano. Pero este no describe enteramente el mundo real de nuestra observación. Lo que debemos hacer, entonces, es mantener la esperanza de que podamos describir, con los recursos limitados, la

experiencia que observamos...Todo depende de qué lenguaje utilizar: ¿Lenguaje de Éxito o Lenguaje de Sustitución? Si usamos el primero, utilizaremos la **cesura**; entonces, tendremos una palabra combinada para abrir realidades infinitas. No al aislamiento entre Yo y Tú, sino *Yo-Tú*; no digas *transferencia* y *contratransferencia*, sino *la (contra-trans) – ferencia*. Entonces, investigar el conjunto infinito, lo no lineal, lo no determinístico, lo complejo, lo no euclidiano. Investigar, en otros términos, la Cesura” (Chuster, 2023). En este texto de Chuster reencontramos la idea de Buber de que no existen palabras aisladas, sino palabras combinadas que nos abren puertas inexpugnables; una pareja de palabras como unidad mínima de un lenguaje complejo que incluye la relación, el vínculo, la **cesura**, entre ellas. Esta noción fue muy bien recibida por Bion, quien ya pensaba en lógicas triádicas/trilógicas.

Por ejemplo, cuando Bion, en *Cogitations*, se refiere al par de palabras *omnipotencia*<>*desamparo*, nos está diciendo que “una no vive sin la otra”. En cada desamparo, debemos pensar en omnipotencia y viceversa. “Una de las debilidades del lenguaje articulado se demuestra al usar un término como ‘omnipotencia’ para describir una situación que, de hecho, no puede describirse de manera totalmente precisa solo a través de un tipo de lenguaje. ‘Omnipotencia’ debe siempre significar también ‘desamparo’; no puede haber ninguna palabra aislada que describa algo sin describir también su recíproco” (W.R. Bion, 1992a, p. 382). Son simetrías heterogéneas. Son diferencias, no oposiciones. Es parte de su modelo espectral, presente desde el inicio de su obra y que lo acompaña hasta el final. Su primer modelo espectral fue el de narcisismo<>social-ismo (Experiencias en Grupos). La doble flecha representa la **cesura**, la relación, el vínculo, ese movimiento que oscila entre diferentes direcciones. **Cesura**, concepto que se vuelve paradójico en Bion cuando rescata la frase de Freud de 1926 que cuestionaba la noción del trauma del nacimiento de Otto Rank. La característica de la **cesura** es que, al mismo tiempo, es continuidad y discontinuidad, una paradoja, como en el origen del término en la poesía (un verso

que se interrumpe en una línea y continúa en la siguiente). Esse fue el motivo por el cual Bion rescató la frase de Freud y la convirtió en un concepto espectral, aunque en algunos momentos haya hablado de cesuras infranqueables, lo que, a mi parecer, es un equívoco, pues se pierde el carácter paradójico; las **cesuras** infranqueables son **shibboleths** (Trachtenberg, 2005, 2012, etc.). El pensamiento complejo, como hemos señalado, trabaja con paradojas y no con oposiciones binarias. Pero la doble flecha o **cesura** nos describe un movimiento constante de ida y vuelta, como, por ejemplo, en el espectro *PS <> D* (más tarde *Paciencia<>Seguridad* en el vértice estético de la capacidad negativa). Bion, al final del texto **Cesura**, dice: “no interpretar el inconsciente, ni el consciente, no la locura, ni la cordura, no la transferencia, ni la contratransferencia, sino la relación, el vínculo, la **cesura**”. En palabras de Buber: lo que importa es la **relación**, no los objetos relacionados. O, no los polos de un modelo espectral (*simetrías heterogéneas*), no el continente ni el contenido, sino la relación entre ambos. La filósofa Alejandra Tortorelli dice que no es la madre quien recibe a su bebé, sino que es el nacimiento el que recibe a ambos. El vínculo, la **cesura**, es el nacimiento. Por otro lado, lo que también relaciona a madre y bebé es el desamparo. Son desamparos diferentes, simétricamente heterogéneos pero, el vínculo, es el desamparo. Agrego: no es el psicoanalista quien recibe al analizando, es el psicoanálisis quien los recibe a ambos. El psicoanálisis es una **cesura**. Como modelo no evolutivo, el modelo espectral es un modelo ético, no moral (Trachtenberg, 2017a, 2018, 2022a, 2022c, 2022e, 2023, etc.). Los modelos espectrales también se utilizan en otros campos, como en la Antropología. Cuando salimos de la moralidad presente en la oposición o evolución de pueblos “primitivos a civilizados” pasamos a pensar en diferencias, en una ética, y así la idea de descubrimiento de América o Brasil, por ejemplo, no pasa de una retórica colonialista que trata de apagar/desmentir la presencia de los pueblos originarios. Ver, por ejemplo, “Domesticando a mente selvagem” (Goody, 1977).

Entre tantos *atrevimientos* nada muy extraño sonó el *atrevimiento* de la Trilogía *Memoria del Futuro* para aquellos que ya convivían con esas osadías, incluyendo el psicoanálisis trológico que Bion venía proponiendo. La *Memoria del Futuro* puede ser pensada como una sesión de análisis, un análisis, un sueño, una dramatización de estados y áreas mentales de una sola persona, de un analista o analizante, de un analista y analizante. Diferentes estados y funciones mentales aparecen en diferentes grados de maduración y desarrollo. Su lenguaje contiene las características de un lenguaje de éxito, alcance o *achievement*. No es una obra *sobre* psicoanálisis. *Es* psicoanálisis. *Es* psicoanálisis *in statu-nascendi*. En mi experiencia como coordinador/lector, la lectura grupal de la Trilogía *Memoria del Futuro* es una experiencia emocional donde el grupo se dispone a recibir el impacto de los pensamientos en busca de pensadores, vehiculados a través de las diferentes intervenciones de los personajes. En cada reunión, cada miembro del grupo elige un personaje a medida que comienza la lectura. En algún momento de la misma, como en una sesión de análisis, algún participante la interrumpe para compartir una idea que emergió, en la medida de lo posible, sin ser buscada por memoria, deseo o necesidad de comprensión. Una memoria-sueño como la llamó Bion. A partir de ese momento, las asociaciones libres de los participantes se multiplican y se complejizan y el texto cumple su papel de estímulo, de pretexto (pre-texto). Muy rara vez llegamos al final de una lectura sin que se le ocurra a alguien algún pensamiento compartible. La tarea recuerda una sesión de análisis donde nuestros diversos *yoes* se hacen presentes, en una situación semejante a los varios personajes de la Trilogía. *Yoes* de los lectores, *yoes* de Bion. La lectura, así realizada, estimula la capacidad negativa, la imaginación y la intuición, elementos que configuran dimensiones oníricas de la mente individual y grupal. Considero que la lectura grupal de la trilogía es la forma más directa de acercarnos a lo que es un análisis, con la excepción de un análisis... Por eso los denomino grupos de lectura o grupos de intuición psicoanalítica.

Existen varios vértices posibles en relación a lo que trata de expresar esta obra compleja, capaz de promover tanto rechazo como atracción. Tuve momentos de irritación por la profusión de personajes salidos de tantos lugares

desconocidos por mí, incluyendo cierto malestar por la cultura y sabiduría de Bion. Por otro lado, se me volvió más difícil leer los libros *sobre* psicoanálisis. Los que hablan *sobre* no pertenecen a las dimensiones oníricas de la mente. La *Trilogía de Bion* (Bion, 1990) es una dimensión onírica de la mente, donde los personajes son más verdaderos que sus autores y los vivos conversan con muertos, estos, muchas veces, más vivos que los llamados vivos. Como dijo Bion, Falstaff, personaje de Shakespeare, era más verdadero que muchas personas que él, Bion, conocía. Como en la *Odisea*, existen sumersiones en las profundidades del Hades, sin retornos garantizados. Algo que ocurre en Fernando Pessoa que, hablando sobre la creación de sus heterónimos y diciendo que desde niño tenía la tendencia a crear a su alrededor un mundo ficticio y rodearse de amigos y conocidos que nunca existieron, comenta al mejor estilo borgeano: "No sé, bien entendido, si realmente no existieron, o si soy yo quien no existe. En estas cosas, como en todas, no debemos ser dogmáticos".

La *Memoria del Futuro* es una obra multidimensional y multitemporal. Por no ser una obra *sobre* psicoanálisis y sí una obra que *es* psicoanálisis, se aleja de lo que podría llegar a ser un bestseller psicoanalítico. Muchos psicoanalistas, algunos de ellos estudiosos de la obra de Bion hasta entonces, atacaron con violencia, ironías, burlas, desprecio, esos libros que son psicoanálisis implicada, no aplicada y mucho menos explicada. El psicoanálisis implicado, en forma de publica - acción, implica al autor y al lector de una manera compleja, como si ambos construyeran una 3ª narrativa, un 3º sueño, una *trilogía*, indecible en su autoría. La indecidibilidad autoral de un libro es homóloga a la indecidibilidad autoral del trabajo analítico: ¿de quién vino la asociación o la interpretación? Como dije, denomino trilogía a esta característica de la complejidad y del psicoanálisis complejo, un modelo espectral que reúne simetrías heterogéneas y donde el 3º, la **cesura**, es resultante de un vínculo que, al mismo tiempo, lo produce y lo sostiene. La complejidad, como he señalado, se expresa por medio de paradojas que, en la obra de Bion, la **cesura** es su ejemplo más destacado. Tal característica es muy difícil que sea aceptada por la parte psicótica de la personalidad. Un ejemplo está contenido en el conocido chiste en el cual un sujeto le dice a su amigo:

“¿Podrías verificar si las luces intermitentes de mi coche están funcionando?” El amigo se coloca detrás del coche y va informando: funciona, no funciona, funciona, no funciona... El 3º, el intermitente, el movimiento, no puede ser concebido en una lógica dualista. La parte psicótica trabaja con modelos bivalentes, de oposiciones radicales. No *Yo (-) Tú* y sí *Yo o Tú*. Funciona, no funciona...

Subir para abajo o salir para dentro... Esto puede sonar como algo imposible, pero no lo es y ni siquiera es tan difícil como puede parecer. Una de las características más fascinantes de la cinta de Möbius es ser lo que los matemáticos llaman un "objeto no orientable", es decir, es imposible determinar cuál es la parte de arriba y cuál la de abajo, la de adentro y la de afuera. En la Trilogía de Bion es casi imposible determinar cuándo es un sueño y cuándo es alguien quien cuenta um sueño, cuándo es um muerto o un vivo quien habla, a menos que Bion lo marque. Pero, aun así, ¿deberíamos confiar tanto en el autor? La enigmática cinta, más allá de sus diferentes usos (arte, mecánica, etc.,) podría tener un uso mucho más trascendental: nos enseña que debemos pensar más allá del espacio que es más cómodo para nosotros. Considero la Trilogía de Bion como un objeto no orientable, como la cinta de Möbius, debido al desafío de su lenguaje, que no respeta las lógicas tradicionales. La Trilogía nos enseña que debemos pensar más allá del espacio y del tiempo a los que estamos acostumbrados. En este sentido, la Trilogía des-acomoda.

En los grandes mitos griegos los muertos y los vivos, los dioses y los hombres, tienen relaciones muy cercanas. Dioses y hombres son componentes de diversas familias. Los muertos hablan con los vivos y viceversa. ¿Pero no es eso lo que ocurre en nuestros sueños? Las cesuras entre vida y muerte, entre dioses y hombres, son constantemente atravesadas en los mitos, sueños y, también, en los análisis y en la vida. Los muertos y los dioses no configuran opuestos de vivos y hombres, sino nuestras musas inspiradoras, guías de nuestra interminable búsqueda de nosotros mismos. La Trilogía describe este mundo fantástico, no orientable, donde espectros, fantasmas, personajes de libros y de mitos, seres imaginarios, son considerados más reales que sus

autores y dialogan con aquellos que son los personajes/*yoes* de Bion, incluyendo el propio Bion...

Re-nacimientos...

“No deberíamos considerarnos como meros historiadores de las conquistas pasadas del psicoanálisis. Aún no estamos muertos y no hay necesidad de perder nuestro tiempo asistiendo a nuestros propios funerales. No me parece nada interesante estar rindiendo perpetuas gracias por los obséquios del psicoanálisis; también me gustaría asistir a uno de sus muchos re-nacimientos”. (Bion, 1978-1980, p. 200)

“No tengo la certeza de nada sino de lo sublime de los afectos del Corazón y de la verdad de la Imaginación – Lo que la imaginación aprehende como Belleza debe ser verdad...” (Keats, “Carta a Benjamin Bailey”).

Para Borges, la mente contiene el universo. Es una representación de todo lo que hay en el mundo real y en nuestro imaginario. Si se sumaran, lo que sería imposible, nuestros pensamientos o nuestra infinita imaginación serían aproximaciones de todo lo que puede haber en el cosmos o que pueda ser visto en la piedra mágica de su cuento *El Aleph* (1949). “La geografía del planeta podría estar contenida solo en la Venecia única y amada por Lord Byron o por Thomas Mann, pues el espacio, a primera vista limitado físicamente, se convierte en el todo cuando es inundado por la imaginación”.

Borges piensa que la primera lectura de un poema es la verdadera, y después de eso nos engañamos creyendo que la sensación, la impresión, se repite. Pero, como él dijo, puede ser mera fidelidad, mero truco de la memoria, mera confusión entre nuestra pasión y la pasión que sentimos una vez. Por lo tanto, se puede decir que la poesía, como una sesión de análisis, es una experiencia nueva cada vez. Cada vez que leemos un poema, la experiencia acaba ocurriendo. Y eso es poesía... El arte ocurre cada vez que leemos un poema. Por lo tanto, podríamos decir que cada vez que lo leemos el poema es un *uni-verso*.

Como dijo Borges, “si un poema fue escrito por un gran poeta o no, eso solo importa a los historiadores de la literatura. Supongamos... que haya escrito un verso hermoso... Una vez escrito, ese verso ya no sirve, porque ese verso vino del Espíritu Santo, de las musas, del inconsciente, o quizás de algún otro escritor”. Muchas veces, dice Borges, “descubro que solo estoy citando algo que lei hace tiempo, y eso se convierte en un redescubrimiento. Sería mejor, tal vez, que los poetas fueran anónimos”. Indecibilidad del origen... Pensamientos sin pensadores? Poesias sin poetas? Esto nos recuerda a Keats y su filosofía poética, con el poeta despojandose de su personalidad/identidad.

La capacidad imaginativa es una parte fundamental de la mente de un científico, de un psicoanalista, de un poeta o de cualquier mente creativa. Las conjeturas imaginativas hacen del psicoanálisis un vértice posible para pensar lo humano. Sin embargo, el psicoanálisis no es ciencia, arte, filosofía, etc. Ocupa un campo propio interactuando con los demás campos de la Cultura, donde las certezas se transforman rápidamente en obstáculos para lo inédito y las preguntas revitalizan lo ya sabido, deshacen saturaciones y abren “*caminos no recorridos*” (Frost). La búsqueda interminable de la verdad, la relación entre verdad y belleza, etc., son algunos de los puentes que atraviesan las diferentes cesuras que conectan y diferencian al psicoanálisis de las demás áreas del conocimiento y del pensamiento humano.

“Es muy importante estar consciente de que jamás estarás satisfecho con tu carrera analítica si llegas a sentir que te restringes a lo que estrictamente se llama abordaje científico. Debes tener la oportunidad de sentir que la interpretación que ofreces es una hermosa interpretación, o que obtienes una hermosa respuesta del paciente. Este elemento estético de la belleza hace que una situación muy difícil sea tolerable. Es sumamente importante atreverse a pensar o sentir lo que sea que pienses o sientas, no importa cuán poco, o nada, científico sea” (Bion, 1978). La misma idea es expresada por Bion (1978/1980) en otro contexto: “Hasta el momento hemos estado discutiendo temas para los cuales pienso que existe muy poca evidencia científica, si es que existe alguna. Un crítico hostil podría decir fácilmente: ‘¡Todo esto es pura imaginación!’ Yo diría ‘sí, pero ya es tiempo de aceptar que la Pura Imaginación sea reconocida

como teniendo un lugar en el trabajo científico’”. Y en su última conferencia: “No podemos darnos el lujo de dejar de lado conjeturas imaginativas basadas en el hecho de que no sean científicas. De ser así, podríamos desechar la semilla de una planta, solo porque no es la semilla de un roble o un lirio, solo un pedazo de basura. Esto se aplica a todo lo que ocurre en tu sala de consulta. Pero, sugiero que valdría la pena considerar esto no como tu sala de consulta, sino como tu taller... En mi experiencia, una gran cantidad de analistas no sabe realmente qué tipo de artistas son ellos” (Bion, Un seminario realizado en París, 10/07/1978).

El comentario de Kraf-Ebbing sobre los historiales clínicos de Freud en los comienzos del psicoanálisis – “esto no pasa de un cuento de hadas científico” – llegó al creador/pensador del psicoanálisis en un momento en que intentaba demostrar su científicidad. Sabemos que Freud nunca aceptó ser considerado un artista, un escritor, a pesar del gran valor estético de su obra. Las cartas a Schnitzler (“su doble”) son paradigmáticas y testimonio de su conflicto (Trachtenberg, 2003). El comentario podríamos pensarlo hoy como una preciosa definición de un psicoanálisis ético-estético (verdad y belleza). Y esto, como dijo Keats acerca de la verdad y belleza al final de su *Oda a una urna griega*, “*es todo lo que sabéis en la Tierra, y todo lo que debéis saber*”.