

La perspectiva estética en la obra de Donald Meltzer

*The aesthetic perspective in the work of Donald Meltzer*¹

Traducción: Miriam Botbol

Donald Meltzer declara frecuentemente la influencia que el arte, la arquitectura y posteriormente la literatura han tenido sobre su pensamiento. La intención de este breve trabajo no es, sin embargo, considerar el impacto de las obras de arte individuales, sino trazar la emergencia de la perspectiva estética en el enfoque del psicoanálisis del Dr. Meltzer, mirando tanto el método psicoanalítico como el modelo de la mente. O más bien, dado que es una tarea enorme, subrayar la significación de aquellos pensadores estéticos a los cuales él constantemente se refiere y ubicar su obra en la tradición estética. Porque, como él nos recuerda, el psicoanálisis tiene sus “raíces históricas más en la filosofía y en la teología que en la ciencia del siglo XIX” (*The Kleinian Development* III, 94).

La perspectiva estética en el trabajo de Meltzer se deriva del autoanálisis del impacto de obras de arte reales (y uno podría decir el “el mundo” mismo) junto con sus intereses de larga data en la filosofía de la ciencia y en la historia de las ideas. Su campo para la “prueba de realidad”, es entonces el método psicoanalítico. El método, con las coordenadas continentes de transferencia y contratransferencia, es el medio para el descubrimiento estético o revelación. El concepto y definición de “estético” se vuelve gradualmente más dominante en su trabajo, pero sería erróneo decir que lo estético suplanta a lo científico. Más bien, lo estético se vuelve más y más necesario como medio de desarrollar lo que Meltzer siempre describe como el “método científico” del psicoanálisis. La historia del psicoanálisis, dice, (pidiendo prestada una imagen a Freud) sigue una serie de “proposiciones lógicamente necesarias enroscadas como guirnalda de flores en un alambre” (I,4). Está en la “escencial naturaleza de la ciencia” ser “verdaderamente

¹ Published in the *Journal of Melanie Klein and Object Relations* 16 (2), 1998, pp. 209-18. Las referencias dadas en el texto, en volumen y página, corresponden al *The Kleinian Development*. Clunie Press, 1978.

racional en su historia”. Pero, como a menudo apunta, los métodos más adecuados para las ciencias inanimadas no se aplican al mundo animado, y mucho menos al supra-sensorial de la mente. Quisiera sugerir que, en la visión de Meltzer del desarrollo de esta nueva ciencia, es *lógicamente necesario* que el hecho estético juegue un rol crecientemente importante. Su propio concepto del “conflicto estético” es una culminación lógica e inevitable de la dirección a que su pensamiento lo ha conducido.

Pero primero, de acuerdo con su propia estipulación respecto a considerar la historia cultural, necesitamos investigar, o más bien pasar erráticamente, al menos sobre algunos aspectos del trasfondo filosófico de la estética que él dice lo han influenciado personalmente. Encontraremos que ésto concierne esencialmente a la naturaleza del “hombre como un animal hacedor de símbolos (que-hace-símbolos)”.² Así, hacia fines del siglo XVIII (un período que interesa mucho a Meltzer), se habían colocado los fundamentos de la estética moderna. En parte por la distinción entre lo Bello (belleza placentera) y lo Sublime (belleza impresionante - que impone un temor reverencial), en parte por un retorno del platonismo, pero también, más notablemente, por el comienzo de la distinción (principalmente por los poetas) entre signos y símbolos. Meltzer nos recuerda la importancia de esta diferencia en casi todo libro o trabajo. Y la génesis de ésto yace en el intenso interés en ese período en la cuestión acerca de los orígenes del lenguaje. Pocos se dieron cuenta, con Johnson, que el lenguaje no fué “inventable”, su fuente, decía, sólo puede derivar de la “inspiración”. Sin embargo, el problema fue filosóficamente enfocado por primera vez y no fué suficiente referirlo a una cualidad fija tal como “Razón”. Como en el “estado de la naturaleza” propuesto por Rousseau, emergieron mitos que podían formular el misterio de la esencia de la humanidad. ¿Qué distinguía realmente al hombre de los animales?, ciertamente no su barniz de vida civilizada (tal como Swift satirizó a través de el Houhnhym). Éste era más bien, (dice Rousseau) una perversión u obscurecimiento de sus talentos naturales. En el trasfondo el concepto estático de Cadena de Acontecimientos se rompía y el camino se preparaba para el concepto de evolución. La naturaleza del hombre ya no se concebía en términos de co-ordenadas fijas de Angeles y Bestias sino de progresivas de fuente (“origen”) y dirección. El hombre necesitó que le recordaran sus orígenes para poder rediri-

2 En inglés “man as a symbol-making animal”. Proviene de Keats “hacer-alma”.

girirse a sí mismo hacia la verdadera meta de su innata humanidad.

En este contexto hubo un resurgimiento del interés por Platon, el padre de la filosofía estética, y una vez más sus mitos fueron reinterpretados. El término “símbolo” fue aparentemente acuñado por Goethe (y adoptado entusiastamente por Coleridge) para representar el ideal o la idea como visto y reconocido dentro de la instancia particular. El “ideal” platónico ya no se veía como una abstracción estática, sino como un tipo inmanente de trascendencia - un punto de vista poético. Platon fué un hacedor- de símbolos y generó más símbolos; y el platonismo ha sido siempre invocado (en variados aspectos) para ayudar a re-orientar a aquellos que están intentando captar las implicaciones epistemológicas de la experiencia estética. (Entre los cuales el Dr. Meltzer se incluye a sí mismo - “sentado en la sala de consulta, mirando las sombras en la pared de la propia mente...” [*The Apprehension of Beauty*, 200]).

Por lo tanto, llegada la época de los románticos, se reconoció, (especialmente por los poetas) que la naturaleza esencial del hombre tenía algo que ver con su capacidad innata para hacer-símbolos. Así es como podía conseguir sus “ideas” en contraste a como se adaptaba a su cultura o civilización. Todo ésto fue parte del nuevo énfasis sobre el individuo, que necesitaba ser educado para volverse sí-mismo (por “su propio interés, no el de la sociedad”, insistía Rousseau) sólo así podía tomar parte constructivamente en la sociedad y en la marcha de la humanidad. Los poetas también vieron (Keats en particular) que esto fue un proceso estético. Sin embargo, tardó un siglo más para que la confusión entre signos y símbolos que había entorpecido el debate sobre los “orígenes del lenguaje” se abordase decisivamente. Esto fué efectuado por filósofos como Cassirer, Whitehead, Wittgenstein quienes (en palabras de Meltzer):

“...enfocaron la atención sobre problemas de la formación de símbolos, sistemas notacionales, modos de pensamiento, usos de ambigüedad, el significado de los silencios, el rol del nivel musical de la comunicación versus el léxico, etc” (III,21)

El contexto fué nuevamente la construcción verbal del símbolo (el hacer-símbolo verbalmente (los orígenes del lenguaje), pero el campo de investigación fué antropológico: basado en términos de cómo pueden tales o cuales tribus primitivas usar o conocer el lenguaje, o qué pasa cuando

un niño “salvaje” (al estilo de Mowgli), está privado de la compañía humana durante el estadio del juego y del “laleo” musical, de modo tal que nunca puede llegar al lenguaje fluido. Pueden aprender las “referencias” cerebrales del lenguaje (el desarrollo de los signos), pero nunca las poéticas o simbólicas -la música de la comunicación. Han sido privados de la “idea” platónica del lenguaje. Estudios como éstos han sido descritos o resumidos en la obra de Ernst Cassirer y Susanne Langer.

Extrañamente, no fue sino hacia mediados de este siglo (coextensivo con la obra de Melanie Klein) que la gente descubrió la existencia de los bebés y los niños pequeños. Tres siglos antes Milton había escrito un poema sobre la relación entre un niño de dos años aprendiendo su lengua materna y el poeta aprendiendo de su Musa. Esto no estaba basado en su experiencia del cuidado de los niños sino en su experiencia de haber sido niño y de ser un poeta. Pero sólo cuando las clases educadas comenzaron a observar a sus propios hijos, ya no fué necesario hacer largos viajes al África profunda para recoger información acerca de los orígenes de la mentalidad humana. Langer escribe:

La atracción estética, los miedos misteriosos son probablemente las primera manifestaciones de la función mental que en el hombre se transforma en una peculiar “tendencia a ver la realidad simbólicamente” y la que dá por resultado el poder de la concepción, y el hábito de hablar de toda la vida.

(*Philosophy in a New Key*,110).

Ésta es la génesis primitiva de la mente desde el cerebro, - no a causa del lenguaje, sino expresada por el lenguaje: una experiencia estética. Langer desarrolla luego su análisis de las cualidades “simbólicas” y situaciones por medio de su teoría del arte. Ella muestra cómo las formas de arte (“formas presentacionales”) tienen una “semántica genuina” propia “más allá de los límites del lenguaje discursivo” (*New Key*, 86,97). Esta semántica se refiere a la articulación de las “formas de sentimiento”. Las formas de arte nos ayudan a “concebir” nuestros sentimientos y nuestra vida de sentimientos, a través de sus tensiones, ritmos, resoluciones, e interjuego espacial. Es en éstas cualidades formales que reside su significado y no en ningún contenido discursivo o significado parafraseable. Éste es el caso aún - o especialmente- cuando el medium es verbal, como en un drama o una poesía (o psicoanálisis). Las formas simbólicas conducen a la concepción,

mientras el sistema-de- signos estimula la acción, un símbolo “nos permite concebir su objeto”, en cuanto que un signo “nos hace tratar con lo que eso significa” (*New Key*, 223). Un símbolo “hace a las cosas concebibles” en lugar de “almacenar proposiciones” (*New Key*, 244) Más aún el “valor cognitivo de los símbolos” yace en su capacidad de poder “trascender la experiencia pasada” del intérprete (*Feeling and Form*, 390). La meta de la actividad simbólica o artística es la “comprensión de una idea no hablada” (*New Key*, 259). Es una idea que está siendo escuchada o vista sentimentalmente por todos los participantes en el proceso- el artista principalmente, pero también en menor medida el oyente o espectador (el paciente, pero también el analista).

En este contexto podemos ver cómo la evolución de la mente desde el cerebro puede ser vista como una escucha platónica de la idea de la conciencia humana, como la música o la inspiración. Vemos cómo las cualidades peculiares a la actividad de “hacer-símbolo” son ya familiares desde la perspectiva Bion-Meltzer del psicoanálisis (ya que lo estamos abordando así): metas tales como “hacer concebible”, o contener sentimiento (y con ello contener acción) hasta que se vuelva pensamiento, o estar atento a la música no hablada (o hablable) de la idea antes que apresurarse con una interpretación prematura.

Entonces ¿cómo encontraron su camino o se abrieron paso en el psicoanálisis estas preocupaciones estéticas? Como afirmé antes, el Dr. Meltzer vé la historia del psicoanálisis prosiguiendo lógicamente su propio desarrollo interno. Esto es de hecho, dice él, su “fé” (I, 3). Sin embargo cada una de sus figuras revolucionarias o “pensadores” tuvieron la participación de su propio carácter individual en ese proceso lógico- la lucha peculiar de su propia personalidad o circunstancias. El interés de Meltzer en Freud se enfoca sobre la dicotomía entre “clínico” y “teórico” como factores en lucha dentro de la propia psicología freudiana. El clínico en Freud descubre, sigue y desarrolla el método científico que es el psicoanálisis, al teórico lo refrena y lo ata la cultura de su tiempo. Pero esta dicotomía no es entre “artista” opuesto a “científico”. Sin embargo, en el lenguaje narrativo de Meltzer, es siempre el artista en Freud quien lo tira hacia adelante conceptualmente, el “poeta” apoderándose del “neurofisiólogo” (I, 27), el clínico “un artista trabajando” (I, 62). Mas aún, el lado teórico de Freud es también el lado ambicioso y dominante, es parcialmente para “disciplinar” esta difícil parte

de sí mismo, que Freud siente la necesidad de buscar un “método” (I, 27). Meltzer describe ésto como una lucha heroica, ésto es lo que hace a Freud un gran hombre, no sus teorías o hallazgos que son generalmente erróneos (I, 10). No es solamente el teórico, sino el “romántico” al que Freud tiene que reprimir- ambos representando aspectos “impositivos” de sí mismo (como en el período que intentaba de “forzar” asociaciones, I, 25). En contraste con ésto, es la “humanidad” de Freud, derivada de su lado más artístico y humilde, que le hace capaz de seguir el método y el paciente, capaz de tolerar no entender (discursivamente) lo que está pasando. Cada avance en el método psicoanalítico proviene del contacto de Freud con éste aspecto de sí mismo. Verdaderamente el método comienza a existir a causa de que una niña llamada Dora se rió de él, y él fué lo suficientemente fuerte para aceptar la humillación (I, 18), ésto le permitió a Freud descubrir la transferencia y nació el psicoanálisis.

La disociación entre teórico y clínico o artista corresponde también a los diferentes modos de trabajar caracterizados por el uso de signos y el uso de símbolos (Por supuesto “signos” existen en ambos modos, pero su funcionamiento es diferente.) Una interpretación dada de un modo “apagado” (III, 17), aunque correcto, pierde la vitalidad que podría haber tenido si hubiera expresado alguna suerte de llegar-al-conocimiento, por lo tanto, lo que hubiera sido parte de la comunicación simbólica se vuelve meramente el empleo de un signo. En el psicoanálisis meltzeriano, esto podría ser más importante que el contenido real de la interpretación. Así, en el caso de Freud, su teoría de los sueños fué siempre obstaculizada por el modelo del “puzzle” con el cual los enfocó, en que requerían ser decodificados y rearmados, a través del lenguaje de signos de la traducción (I, 31); de éste modo Freud falló en conceptualizar completamente un mundo interno, porque vió el psicoanálisis como reconstituyendo una neurosis infantil del pasado, más que viviendo una neurosis actual en la transferencia (I, 139). Los “signos” visibles en la situación analítica, con su referencia hacia atrás, permiten deducir la neurosis. Él no los vió como rasgos de la situación tridimensional simbólica existiendo viva en la transferencia. De este modo Freud no desarrolló el potencial simbólico del método que descubrió.

Este era el estado del método cuando, en la “lógica” exposición de Meltzer, vino Melanie Klein y tomó lo que el psicoanálisis había invitado a hacer al próximo pensador: es decir conceptualizar un “ mundo interno

concreto, establecido por procesos de introyección y proyección muy al comienzo de la vida” (*Kleinian Development*, II, 8). Muy pronto reconoció la importancia de la formación de símbolos como una extensión de la curiosidad del niño acerca del cuerpo de su madre- “el mundo” (II, 16). Trabajando con niños pequeños, que se expresaban tanto en el juego como con palabras, encontró que esencialmente estaba observando los orígenes de la mentalidad humana, continuamente regenerándose y redirigiéndose a sí misma en aquel momento y en aquel lugar en la transferencia. La naturaleza de una neurosis, por perturbante que sea, era meramente un rasgo secundario de éste proceso dinámico. Un hecho vital, sin embargo, fué el establecimiento de un vocabulario “privado” o sistema de comunicación, como con Richard (II, 5), vocabulario que Meltzer siempre subraya como un medio necesario para la transferencia analítica. Este tipo de lenguaje privado es equivalente al que (como Langer explica) encuentra cada obra de arte individual para su expresión simbólica trascendiendo el lenguaje de los signos.

Por lo tanto en el desarrollo kleiniano meltzeriano, la evolución del método científico es un proceso estético, en el cual el método y el modelo de la mente se adaptan a paso hacia la Idea de Psicoanálisis, hasta que, en el tiempo de Bion, el proceso parece “ el pensamiento sentado asombrado en la caverna de Platon” (III,2). Bion, dice Meltzer, “deseaba tratar el psicoanálisis como una cosa-en-sí-misma que existía previamente en el mundo antes de su descubrimiento por el místico genio de Freud, que le dió su forma (III,104). Para parafrasear al *Meno* de Platón, el alma del psicoanálisis pre-existe como el pensamiento que requiere que sus pensadores lo realicen. O, en la fraseología romántica, el fenómeno psicoanalítico expresa el numen. Está en la misma naturaleza de los “pensamientos” entrar en una situación simbólica y tomar forma en un símbolo- un misterioso y estético proceso al cual Bion (con molestia de Meltzer) insiste en llamar “función alfa”.

Y de un marco referencial como éste, se sigue lógicamente que son los *vínculos* en la estructura los que son cruciales, no meramente los puntos de vista individuales o vértices en sí mismos (como las emociones apareadas de Amor y Odio); no meramente el continente o el contenido (III, 92). Porque la obra de Bion está caracterizada por el empleo de “vértices” y “visión binocular” de varios tipos, sirviendo para capturar el significado

en un continente creador (hacedor) - de símbolo. Éste es el crecimiento de Keats de “pensamientos ramificados” (*Oda a Psiquis*). El reconocimiento de la intensidad emocional de tales estructuras vinculadas es la base para la última definición de Meltzer de “pasión”. Lo que Bion llama el “sentimiento de confianza en la visión de la verdad” (III, 50) ocurre cuando las co-ordinadas se cruzan, cuando el símbolo se vuelve una estructura integrada.

Se sigue que la atención se focaliza simultáneamente en el contenido de la situación psicoanalítica (el continente-contenido) y en su expresión (el observador-observado). Esto paraleliza el modo en que las cualidades formales de una obra de arte expresa su significado. Meltzer dice que la “ambigüedad e idiosincracia” de Bion, son “herramientas esenciales” no sólo en su método de exposición sino también en su método de investigación (III, 4). Sin embargo, a pesar que la dimensión estética en psicoanálisis ya está clamando para un reconocimiento abierto (discursivo), la inicial resistencia de Bion es subrayada por Meltzer. En la temprana obra de Bion “pensamiento” aún significa “pensamiento verbal”, no ha captado la naturaleza de lo simbólico como opuesta a la representación discursiva. Su experiencia, y su revisión de esa experiencia (en su “distintiva sintaxis poética”) lo conduce hacia ello. Reconoce tempranamente que esta aproximación pseudo-científica al pensamiento bordea en lo “psicótico” (III, 37; *Learning from Experience*, 14). Sin embargo, es en su período más confuso (que desde el punto de vista de Meltzer fué cuando fué presidente de la Sociedad y estuvo al borde de la psicosis) que el término “estética” hace su aparición. Como el hombre que se está ahogando y la caña a la cual se coge, Bion trata de coger al concepto desde “el vacío infinito sin forma” del Infierno de Milton. Meltzer señala en primer lugar, la omisión de la categoría “estética” en la Tabla (III, 75), y luego como Bion introduce la bien conocida metáfora poética del alimento de la verdad, añadiendo: “No puedo soportar esta convicción por la evidencia vista como científica. Posiblemente esta formulación pertenece al dominio de la *estética* (III, 77, *Transformations*, 37). Claramente Bion encuentra en éste momento esta transición dudosa e incómoda, al igual que su definición del psicoanálisis mismo como “haciendo lo mejor de un mal trabajo”: Posiblemente esto corresponde a su propio pensamiento acerca del “dolor mental que emerge en el punto de crecimiento en donde un pensamiento se fija en un sueño-mito” (III, 64). Porque para “ayudar al paciente a mejorar sus funciones

mentales y crecer en su estructura mental, el analista está reducido a ofrecer su opinión, a menudo basada más en juicios estéticos intuitivos que en evaluaciones intelectuales precisas” (III, 93).

Es una parte necesaria de la dimensión estética, para este mmas bien invariable sentido de humildad, deslizarse en: “reducido a ofrecer una opinión”. La razón es que cuando la manufactura de las mentiras es un proceso activo, llevado a cabo por el self, la obtención de la verdad es “más pasiva, requiriendo someterse a las operaciones de continente y contenido, incluyendo, “si es posible F” (el acto de fe, III, 99; *Attention and Interpretation*, 41). De otro modo, “la mente del analista no estará abierta a la experiencia de la cual, de otro modo, podría ser el testigo” ¿Cuál es este acto de fé, que firmemente tiene en suspenso la voluntad y el conocimiento mientras el objeto interno combinado (continente y contenido), va haciendo lo suyo, que es la presentación de la verdad (función alfa)? ¿Qué hace del analista no un director de la experiencia del paciente sino un humilde “participante en O” (III, 76), un mero testigo de la aparición estética de la idea psicoanalítica, capaz de no reclamar nada sino sólo una “opinión” propia? Claramente Meltzer está molesto por la introducción por parte de Bion de otra letra del alfabeto con la cual obscurecer sus intenciones, algo cuya función no es ni un signo ni un símbolo, esperando para que alguien ponga significado en ella. Sin embargo, el concepto de fe es muy importante en el campo de la estética. Meltzer dice que ha guiado todo su enfoque del Desarrollo Kleiniano. Es también central para su desarrollo posterior del concepto de “conflicto estético” y en el rol que en él juega la “pasión” (en un terreno de hacer-símbolo en cual los vértices emocionales son los de Bion de Amor, Odio, Conocimiento).

Podemos aprender más de los conceptos de fe y pasión apelando a Kierkegaard. En la sátira de Meltzer hacia las tentaciones que enfrenta cada psicoanalista que intenta leer Bion (III, 97), Kierkegaard es un filósofo a quien el “futuro presidente de la sociedad” definitivamente no habrá leído. Sus “delirios sobre el absurdo”, hilvanan bien con el último Bion lunático de *Memorias del Futuro*. En *Temor y Temblor*, Kierkegaard considera varias interpretaciones de Abraham e Isaac en la línea del mito del destete (por ejemplo la madre que ennegrece su pezón para el niño para transformar a Dios en un monstruo, etc) pero el logro de la “fe” es cuando el bebé tiene fe que su madre le proveerá de otra forma de alimento, otra solución

“absurda” más allá del los “cálculos humanos” (*Fear and Trembling* [Penguin], 65). En un destete exitoso, el bebé no entra en un estado de resignación, no puede imaginar como sobrevivirá y sin embargo tiene fé en que lo hará, que su fuente de nutrición mental y psicológica no le será quitada, igual que Abraham siempre tenía la absurda “fe” que Dios le devolvería a Isaac, no en el otro mundo sino en éste. Kierkegaard describe la búsqueda mental tentativa hacia la verdad emocional en términos de “movimientos” de los cuales el más popular es el de “resignación”, este tiende a ser llevado valientemente como una insignia, como un signo de virtud conciente y auto-sacrificio. Resignación corresponde a los límites del sistema ético hegeliano de auto-satisfacción. Los “caballeros de la resignación” tienen un aspecto “valiente”, de confianza en su superioridad moral y social. El “caballero de la fe” por otro lado, que ha hecho un “movimiento” mental mucho más dificultoso, es difícil de percibir porque parece bastante común en el exterior. Por toda apariencia puede ser un “burgués filisteo” o el “vendedor de quesos vegetando en el crepúsculo”. Cada movimiento de fé, indetectable externamente, se experiencia como un “salto” más allá de la propia conciencia o reflexión controlada del hombre, y cada salto “requiere pasión”:

Cada movimiento de infinidad ocurre con pasión, y ninguna reflexión puede provocar un movimiento. Es el salto perpetuo en la vida que explica el movimiento.... (nota al pie de *Fear and Trembling*, 71).

Para integrar los “delirios” de Kierkegaard con el enfoque Bion-Meltzer del psicoanálisis: vemos que el bebé que tiene fé durante el proceso de destete es como el niño descubriendo el lenguaje, ambos están entrando en una esfera estética y simbólica, que está estructurada por la pasión, llenando de esta manera las demandas genéticas de su innata mentalidad humana-haciendo tempranos pasos en la construcción de su mentalidad humana. El andamio de Amor, Odio y Conocimiento, establece un espacio mental en el cual la función alfa puede hacer símbolos de una idea indigerible o no palpable. Durante éste proceso el self o el yo debe estar pasivo, quieto, “suspendido” (en términos de Kierkegaard) para dar a los objetos internos libertad para realizar el “movimiento”. Y, como Kierkegaard, Meltzer vé ésto como un “salto perpetuo” que debe tener lugar cada vez que hay un genuino desarrollo en la estructura conceptual de la mente. Esto es relevante tanto para el analista como para el analizando, y no puede

ocurrir como un acto de voluntad, sino sólo con la experiencia “en la práctica del método del psicoanálisis” (III100). Meltzer también adopta el término del poeta “inspiración” para denotar este movimiento. Es un desarrollo lógico de la “reparación” de Melanie Klein, que fué asimismo un desarrollo de “restitución” (II,44), moviéndose firmemente desde el self y hacia los objetos internos como una fuerza creativa. El concepto de “conflicto estético” en las obras posteriores de Melzer, es la lógica extensión principalmente de esto e incluye la detallada exploración de los modos de evadir el movimiento de la fé.

La perspectiva estética en la obra de Meltzer, entonces, no tiene ninguna relación con la moda actual sentimentaloides de bañarse en un jacuzzi de cultura, chorros clamantes para aliviar la aburrida rutina diaria, o una moda en la formación psicoanalítica que de momento ha rebasado la de la generación anterior, directiva y conservadora, ligada a la medicina . Mas bien está conducida por la búsqueda de un medio para incrementar la conciencia y utilidad del impacto estético en el corazón de la mentalidad humana, incorporando esto en el fenómeno susceptible de investigación por el método psicoanalítico, mostrando, al mismo tiempo, como las cualidades estéticas del método mismo pueden jugar plenamente su parte terapéutica.

Referencias

- Kierkegaard, Søren. (1985 [1843]). *Fear and Trembling*. Harmondsworth: Penguin.
Langer, Susanne. (1953). *Feeling and Form*. London: Routledge & Kegan Paul.
Langer, Susanne. (1942). *Philosophy in a New Key*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Meltzer, Donald. (1978). *The Kleinian Development*. Perthshire. Clunie Press.
Meltzer, Donald and Meg Harris Williams (1988), *The Apprehension of Beauty*. Clunie Press.

