

“EVIDENCIA” DE BION Y EL ESTILO DE LA TEORÍA*

Giuseppe Civitarese**

*No me interesa escribir cuentos cortos.
Cualquier cosa que no toma años de tu vida
y te lleva al suicidio
A duras penas parece que vale la pena hacerse.*
Cormac McCarthy

*La experiencia de leer que Bion imagina
... puede incitar sentimientos asesinos en el lector.*
Thomas H. Ogden

“Recuerdo a mis padres estar en la parte de arriba de una escalera en forma de igriega y yo estar abajo...y...” Eso era todo” (1976, p. 312). Son las palabras de apertura de *Evidence*, un breve trabajo de ocho páginas que Bion escribió en 1976, tres años antes de su muerte. La traducción de la expresión inglesa “ Y-shaped stair” (escalera en forma de Y “) falla en dar a entender el hecho significativo de que en inglés “Y-shaped stair” podría también entenderse, fonéticamente, como “una mirada en forma de Y”. Así es como Bion se reformuló de inmediato las palabras del paciente a sí mismo. En la versión italiana la nota en la parte inferior de la página explicando el doble significado (juego de palabras) la ofrece Parthenope, hija de Bion, que vivió en Turín. Justo cuando el paciente de Bion miró hacia arriba a sus padres, ella a su vez miró hacia arriba a su padre desde la parte de abajo de la página. Estamos de inmediato inmersos en un clima de ambigüedad: ¿quién habla? ¿Cuál es la escena real? ¿Es la escena (realista) del recuerdo de la

* Bion´s Evidence and the Style of Theory. En *Psychoanalytic Quarterly*. Vol. 82, Issue 3, 2013. Copyright 2013, 3. Este material se reproduce con el permiso de John Wiley & Sons, Inc. Traducción al Español : Adela Escardó. Revisión: Patricia Checa.

** Psicoanalista y Psiquiatra, Ph.D. en psiquiatría y ciencias relacionales, Miembro de la Asociación Psicoanalítica Italiana (SPI), de la Asociación Psicoanalítica Americana (APsaA) y de la IPA. Vive y trabaja en Pavia, Italia. Da conferencias y publica acerca de la teoría del campo analítico, Bion, el psicoanálisis post-Bioniano, y crítica psicoanalítica. Actualmente es el Editor de la Rivista di Psicoanalisi, revista oficial de la Sociedad Psicoanalítica Italiana.

paciente o la fantasmática de la adición al texto de su padre por la hija de Bion (fantasmática en que es transfigurada al primero)? Es cierto, hay comillas pero no bastan para disipar la duda.

La paciente no ofrece asociaciones. Sin embargo, algunas cosas se le ocurren a Bion. Apenas hemos alcanzado la sexta línea y nos sorprende con una de sus típicas frases descartables: “Se supone que yo sea el analista” (*ibid.*). Así nomás, entre corchetes. Como un pensamiento que emerge desde el preconscious. ¿Qué quiere decir al decirnos “se supone que yo sea...”? ¿No es acaso él el analista? Y el paciente sobre el que nos ha contado, ¿no es acaso el paciente? Y si Bion no es el analista, ¿entonces quién es? ¿Algún padre? ¿Y qué tipo de padre fue para Parthenope? ¿Qué tipo de hija fue Parthenope para Bion?

Bion está impresionado por la ambigüedad de la expresión que el paciente usa, pero no lo dice. “Luego de un momento el paciente continuó, y yo empecé a producir lo que me parecieron interpretaciones psicoanalíticas bastante plausibles.” (*ibid.*). Nuevamente, lo que quiere decir por “producir” (término que sugiere actividad mecánica y rutina) o “lo que me parecieron”? ¿Y por qué “bastante plausibles”? Reconocemos el estilo único de Bion. Como un actor Brechtiano, juega el rol del analista, luego se hace a un lado y nos muestra lo que está haciendo. El mundo es un escenario, parece estarnos diciendo, y yo mismo, todos nosotros, somos meramente jugadores. Entre roles y gente, y entre palabras y cosas no hay correspondencia.

Sin embargo, a esta altura el lector quizás empiece a preguntarse de qué “evidencia” o de qué verdad nos querría hablar semejante escéptico. Entre otras cosas, en inglés la palabra *evidence* está aún más cerca del concepto de verdad que la palabra italiana porque también quiere decir prueba, en particular en un lenguaje legal, así como rastro, señal. Hasta aquí Bion no ha hecho sino desilusionar nuestras expectativas como lectores, exasperándonos y revirtiendo la percepción natural que tenemos de las cosas.

Bion continúa jugando con la idea de “algo con la forma de una Y”. Imagina la figura transformándose en un embudo o en un cono, y finalmente en la forma de un pecho. Para un analista, algo “bastante plausible” (*ibid.*). Menos común, sin embargo, es el camino que toma para llegar allí. A pesar de llevar el nombre de asociación libre, es más un sueño diurno. Lo que hace es describir como se forma gradualmente la imagen en su mente. No halló la cosa “bastante plausible” buscándola en la memoria y el deseo. Activamente suspendida, la memoria y el deseo se la dan mientras se encuentra en un estado de pasividad.

Entretanto, la digresión le ha dado a estos fervientes sirvientes de la psique tiempo para aprovechar el trabajo psicológico inconsciente. Aquí termina la primera sesión “del paciente”. Bion no usa un nombre inventado ni una abreviatura.

A lo largo de todo el recuento, solo lo llama "el paciente", como para mantener un aura de misterio sobre su identidad o como para extraer alguna verdad general de un caso particular.

En la siguiente sesión escribe, "Yo parecía estar matando el tiempo con interpretaciones convencionalmente aceptables" (p. 313). Convencionales, pero aceptables – de modo que decide comunicárselas al paciente. El paciente responde: "Sí, es correcto. Pero ha estado un largo tiempo en ello." (*ibid.*). Como pueden ver, estamos en una obra de Beckett. El dramaturgo irlandés estaba en realidad en análisis con Bion, y por momentos era difícil decir quién imitaba a quién (Anzieu, 1999); después de todo...¿qué importa cuánto tiempo se haya tomado? Sin embargo, la acotación del paciente calza sorprendentemente bien con el comentario de Bion sobre matar el tiempo. No es claro si Bion, al reportar la respuesta, quiere enfatizar, con un trazo de disgusto, la ingratitud del paciente, o simplemente ser visto en el espejo distorsionador de la auto ironía como para compartir con el lector la sensación de vacío que siente ante sus esfuerzos de que se le ocurra algo que suene significativo. "Matar" el tiempo, a lo que el paciente responde diciéndole que "ha estado un largo tiempo en ello", quiere decir que las palabras que dicen algo verdadero—y que por ello son la comida que alimenta y nutre la mente—vinieron demasiado tarde. Una agonía para el paciente. De hecho, el pensamiento no viene de la mera ausencia del objeto, sino luego de su retorno después de una ausencia soportable. Por este motivo, sin embargo, matar el tiempo aquí simboliza nuevos pensamientos, la subjetividad misma. Cuando el paciente dice "es correcto, pero...", ello realmente recuerda a Bion que una verdad que no involucra sentirse juntos, moverse al mismo paso, vivir en unísono, no es una verdad. Pero cómo entonces puede uno comunicarse como para estar en la misma frecuencia de onda que el paciente (o, similarmente, ¿cómo puede uno escribir como para estar sintonizado con el lector?)

Como podemos ver, Bion continuamente se distancia de sí mismo. Muestra cuan constantemente insatisfecho está cuando se mide a sí mismo contra la imagen ideal que tiene de sí mismo como analista y como persona. Mientras Freud escribe usando estilemas retóricos de lucha constante para convencer a un lector crítico, Bion lucha consigo mismo. Sufre en carne propia el conflicto entre principio de placer y de realidad, entre el deseo como expresión del fantasma y de la realidad material, entre paciente y analista. Deviene –en la recomendación que hace a todos—el O del paciente¹. De algún modo es duro de saber quien es el

1 Para Bion "O" es la realidad definitiva, inefable, incognoscible o hasta "la verdad inexpresable de la propia experiencia" (Ogden, 2008); la que está cerca al concepto de Lacan de lo "Real" o

analista y quien es el paciente. En lugar de ello, uno tiene la impresión de dos sujetos inmersos en un campo común de interacciones indeteniblemente sacudidas por olas de agitación emocional. Estamos lejos de la posición de superioridad del analista clásico freudiano que cultiva una visión objetiva de las cosas. Aquí, mediante identificaciones múltiples, dinámicas y recíprocas, los roles y las posiciones cambian constantemente en un juego interminable de variaciones de puntos de vista. Presentándose a sí mismo de este modo, sin embargo, Bion no trata de darle la vuelta a la pregunta sobre la verdad. La pregunta clave que hace puede resumirse como sigue: ¿Qué evidencia da el paciente y qué evidencia puede obtenerse de las asociaciones del analista, de lo que ha visto o “cree haber visto”? Al interpretar, el analista solo se dedica a un trabajo imaginativo de adivinanza. Las emociones pueden adivinarse cuando, evidentes a los sentidos, o claramente legibles para el cuerpo, es ya demasiado tarde, dijo Bion una vez en un seminario en Brasil. El lenguaje no tiene palabras para describir las emociones. Uno necesita preferiblemente ser pintor o músico, o tener sus medios de expresión: “He tenido un paciente [explica en el mismo seminario] que ... dijo: ‘Si pudieras traer un piano a esta sala y me permitieras tocarlo para ti, yo haría algo, pero este hablar ridículo, hablar no es bueno para mí’” (Seminario D 14, p. 14).

En estos primeros comentarios Bion se transmite como un autor extremadamente serio, responsable, anti narcisista, un escritor para quien escribir significa luchar para resolver un problema que lo obsesiona, y que es tanto intelectual como emocional. Luego cambia de registro y (a fuerza de imaginación) también de lugar. Como en un *reverie*, recuerda la lección que Freud aprendió durante su periodo de estudio en París, cuando él era quien cuestionaba a su maestro con un “why-shaped stare” o “mirada en forma de Y”. En su nota obituario de Charcot, Freud enfatiza como el maestro le había enseñado que debemos seguir observando un fenómeno desconocido hasta que emerja algún patrón. Pero en el análisis, agrega, “no estamos supuestos a usar nuestros sentidos en contacto físico con el paciente” (p. 313) (como lo haría un médico). En otro lugar Bion dice que la interpretación del analista debe ser el fruto del sentido, del mito y de la pasión. No hay contradicción entre estas dos proposiciones porque para Bion usar los sentidos significa

a la “cosa en sí” de Kant. “Devenir ‘O’” significa que no podemos saber racionalmente sino que solo nos podemos aproximar a ella mediante la experiencia. En la sesión, “devenir la O” del paciente querría decir asir la verdad emocional de lo que pasa inconscientemente en el campo analítico, entrando en un estado de pasividad a fin de ser receptivo a *reveries*, a los productos de nuestro trabajo psicológico inconsciente. Entonces “O /”ser” se opone a K (sabiduría)/“saber, que indica la comprensión intelectual. Idealmente, en el trabajo clínico el analista debería todo el tiempo ir en secuencias de $O \rightarrow K \rightarrow O \rightarrow K \dots$, un proceso que yo reformularía como una continua oscilación entre la inmersión y la interactividad (ver Civitarese, 2008).

deshacerse de las realidades sensoriales del placer que se hallan en la memoria del pasado y el futuro y en la percepción, teniendo que ver, alternativamente, con la realidad actual. Se refiere a un uso particular de los sentidos, esto es, lo que ocurre cuando el analista está en un estado de alucinosis que es inverso y simétrico al del paciente, cuya alucinosis está diseñada para excluir completamente a la realidad externa. Este estado de regresión formal de pensamiento (Botella, 2012) se usa para ver lo que el paciente ve, sus alucinaciones (invisibles). Es un modo de poner entre paréntesis la realidad material e intuir lo que está más cerca de ser un "hecho" del análisis, una emoción o un sentimiento². En el análisis lo verdaderamente importante no es la biografía del paciente como la certifican los documentos oficiales, sino su persona (la subjetividad). Lo que importa es si regresa cada día: "El problema, en un sentido, es el de tratar de que valga la pena para el paciente venir nuevamente otro día" (*ibid.*). Es algo trillado de decir, pero Bion nunca es trillado. Sugiere que si el paciente ha de regresar debería recibir algo que no es una cuestión de gratificación sensorial o material. ¿Qué cosa entonces? La verdad, alimento para el pensamiento, dijimos. Pero ¿cuál es esta verdad? ¿Cómo podemos asirla y, más importante aún: cómo podemos comunicarla?

Bion lo explica indirectamente en el siguiente párrafo, nuevamente mediante las palabras de Freud, mirándolo desde abajo hacia arriba, como si fuera su padre ("Recuerdo a mis padres estar en la parte de arriba de una escalera en forma de Y y yo estar allá abajo...y..." Eso era todo" es claramente el *leitmotiv* del texto.). Cita el famoso pasaje de *Inhibición, Síntoma y Angustia* (1926, p. 286) donde Freud pone en duda las *caesuras* (la discontinuidad) entre la vida en el vientre, y el nacimiento: "Hay mucha más continuidad entre la vida intrauterina y la infancia más temprana que la impresionante *caesura* que el acto de nacimiento nos haría creer." Bion extrae de este pasaje una manera total de pensar. Trascender la *caesura* de las oposiciones binarias que estructuran el campo teórico y técnico del psicoanálisis puede verse como su principio reglamentario del método (Civitarese, 2008). Es significativo, por ende, que él debiera comentar que Freud se detuvo allí, viéndose a sí mismo entonces como el niño que supera al padre. El pasaje de Freud continúa: "He aprendido a refrenar mis tendencias especulativas y a seguir el consejo olvidado de mi maestro Charcot [esta vez es Freud quien mira desde abajo hacia arriba hacia su padre], para mirar las mismas cosas una y otra vez hasta que ellas mismas empiezan a hablar." Es difícil no recordar otra famosa frase de Freud: "Saxa loquuntur" o, nuevamente, de su comentario en relación a Dora, "El que tiene ojos para ver y oídos para oír puede convencerse de que

2 Ver Bion, 1976, p. 317: "A veces pienso que un sentimiento es una de las pocas cosas que los analistas tienen el privilegio de ver como un "hecho".

ningún mortal puede guardar un secreto. Si sus labios están silentes, conversa con las puntas de sus dedos; la traición rezuma de él en todos sus poros” (1901, p. 364). Esto lo explica Bion en el acto mismo de reconocer el legado heredado de Freud (no sin dejar de señalar una de sus limitaciones), que es lo que quiere decir por el famoso precepto que, al escuchar al paciente, el analista debe refrenarse de la memoria y el deseo. La verdad debe hablar por sí misma; debe imponerse. La mente debe ser tanto como sea posible, una *tabula rasa*. Más precisamente, es la idea de que uno tiene que suspender la atención voluntaria y la conciencia velar para escuchar la verdad poética del inconsciente³. Entonces, como Emily Dickinson lo pone en su extraordinaria vuelta de tuerca en la frase, “La verdad queda como es”, o, como escribe Ogden (2003, p. 603), “el inconsciente habla con una cualidad de veracidad que es diferente de, y casi siempre mucho más rica que, lo que el aspecto consciente de nosotros mismos es capaz de percibir y transmitir.”

Lo que quiere decir se vuelve inmediatamente claro en un ejemplo práctico. Es cuestión de tomar riesgos. Por ejemplo, el riesgo de tomarse a uno mismo seriamente si uno piensa que un paciente dado no es casado cuando en realidad sí lo es, o que la fecha de nacimiento en su certificado de nacimiento no cuenta; lo que importa es el momento en el que uno nace, y los dos no coinciden necesariamente. Esa es la clase de sensorialidad que se necesita en el análisis. Si Ud. piensa de ese modo, sin embargo, se corre el riesgo de parecer loco. La idea de que una persona pueda tener un recuerdo de su vida en el vientre no era común en el tiempo en que Freud la expresó. Según Bion, el psicoanálisis es revolucionario por su idea (que llama “perturbadora”, p. 314) de que nada puede ser “olvidado en el sentido de desaparecer realmente” (*ibid.*). Pero lo que es revolucionario aquí es que Bion lleva este concepto de Freud a su extremo lógico.

Entretanto, sin embargo, nos damos cuenta que ha habido un cambio imperceptible entre los planes de investigación; o mejor dicho, ha emergido un plano más profundo y más personal. Debajo de la pregunta de “qué es verdad en el análisis”, podemos ahora reconocer a la relación con los padres y en particular con el padre. Es de notar que a través del texto lo que Bion hace es situar ante nosotros la figura central de la relación del niño con el padre: el por qué trae a colación el “ Padre, ¿por qué me has abandonado?” de Cristo de los Evangelios; o “Padre,

3 Ver la carta que Freud escribió a Andreas Lou Salomé el 26 de Mayo de 1916: “Siempre estoy particularmente impresionado cuando leo lo que Ud. dijo sobre uno de mis trabajos. Sé que al escribir me tengo que cegar artificialmente a fin de focalizar toda la luz en un punto oscuro, renunciando a la cohesión, armonía, retórica y todo lo que Ud. puede llamar simbólico, asustado como estoy por la experiencia de que cualquier pedido semejante o expectativa comprometa el peligro de distorsionar la materia bajo investigación...” (Freud, 1916, p. 45). La resonancia de la metáfora de Freud con el gesto de expiación de Edipo por haber querido saber lo que hizo mal se vuelve ensordecadora; equivale a decir que uno paga un precio por la verdad.

¿no ves que me estoy quemando?" en uno de los sueños más conmovedores en *La Interpretación de los Sueños* (1899, p. 509); o también el propio padre de Freud, Jakob, a quien ruega cerrar sus ojos ("se te pide cerrar los ojos"; 1985, p. 202) en el sueño que tuvo luego de su muerte (descrito en su carta a Fliess del 2 de Noviembre de 1896); pero también Freud mismo en silenciosa contemplación de Moisés, en la Basílica de San Pedro en Cadenas en Roma. Todos evocan inevitablemente la curiosidad de Edipo y aquella del niño, siempre imbuido como está de culpa e indefensión; como también el hombre del campo en *Ante la Ley*, de Kafka.

Bajo el problema técnico teórico de la verdad en el análisis descansa la fantasía edípica, pero hay más. Leemos: "Una mirada en forma de Y", una Y, un cono, un pecho. Pero la Y se compone de tres segmentos. Después de Freud tuvo que llegar el otro segmento de la Y, Melanie Klein, su madre, su analista. Bion mira a sus padres analíticos con un ojo en la forma de una Y ("una mirada en forma de Y"). Lo que está pasando aquí, como vemos, es una identificación inconsciente profunda con el paciente, con el niño que él era, con la hija, con Freud, con Charcot. Es como si estuviera viviendo simultáneamente en un número infinito de mundos posibles, que es contradicha por una percepción cruda sensorial. ¿Dónde termina el paciente y empieza el analista? se pregunta Bion en otra parte, haciéndose la pregunta mientras intenta devenir el O del paciente. Es él quien proyecta en el paciente sus ansiedades sobre su hija; sus dudas como padre y analista, los residuos de transferencia sobre los maestros. ¿O es el paciente quien da entrada a pensamientos y sentimientos en él? Pero él no lo escribiría de ese modo. El iría más allá de esta *caesura*, escribiría (contra-trans)-ferencia (Bion, 1977, p. 56) para indicar, en el mismo modo en que está escrita la palabra, que lo que importa es algo entre analista y paciente, el espacio intermedio.

Después de Freud, y a modo de desarrollar la especulativa idea que éste articuló primero y de la que luego se alejó, Bion se apoya en Klein para apoyar su hipótesis de la existencia de una vida "psíquica" fetal. Nuevamente recoge la formidable idea de la identificación proyectiva, la poderosa fantasía de deshacerse de algo propio de uno, algo que uno inconscientemente rechaza para así ponerlo en el otro. ¿Podría este mecanismo estar debajo de la formación de "una mentalidad arcaica, de un pensamiento inconsciente [...] el cual es extremadamente activo" (p. 314)? Como una persona podría preguntar a su padre y madre de dónde vinieron, así Bion toma de Freud y de Klein fragmentos de teoría que se refieren obsesivamente al hecho arcaico de la vida del feto, al punto de asumir la existencia de un mecanismo físico completo de identificación proyectiva: "lo que importa es el momento de nacer."

Sin embargo, asumiendo que todo esto tiene sentido, entonces tendríamos algo que *no sucede* y que no puede verse desde fuera, pero cuyos efectos son muy

poderosos. Nuevamente, ¿qué evidencia tenemos de tal proceso? Si un analista fuera por ahí (que es precisamente lo que hace!) diciendo que un paciente adulto muestra remanentes de vida fetal, del mismo modo en que un cirujano diagnostica sin problemas un tumor de origen embrionario, no sería tomado muy en serio. Cuando es necesario, Bion no escatima ante los analistas sus pullas sarcásticas, porque nada lo enfurece más que los sepulcros blanqueados de la institución psicoanalítica. Al pensar en un paciente imaginario, lo describe como sigue. “Se enorgullece de ser grande y de no creer en ese tipo de basura psicoanalítica” (p. 315). Pero no está en el hábito de exonerarse completamente; no es claro, al menos de primera impresión, de qué está hablando, si del paciente o del analista, quien por supuesto se ha vuelto una caricatura, de alguien que se ha vuelto adulto y parte de lo establecido, o en otras palabras ha permitido a su pensar volverse rígido. Mientras el cirujano tiene sus instrumentos, el analista tiene que recurrir a las palabras. Solo puede usar palabras pobres y devaluadas, todos los días. Por ello debería desarrollar un vocabulario personal.

“Personal” sugiere mucho más de lo que uno podría esperar a primera vista. Refleja toda la subjetividad del analista, de hecho, su persona. No es cosa de elegir unas pocas palabras efectivas o expresiones formulaicas eficaces, sino de forjar un estilo personal. Bion por ende se distancia del lenguaje abstracto de la ciencia y llama nuestra atención a la naturaleza performativa de su texto mismo. Es obvio que la intención del autor no es solo ilustrar los conceptos sino también ponerlos a funcionar. Si la verdad en el análisis y la manera de contar la verdad coinciden, ya que la forma de expresión permite a uno jugar con la posibilidad de compartir emocionalmente, la verdad entonces se vuelve una cuestión de estética. Y preguntarse “qué lenguaje habla o entiende el feto plenamente formado” (p. 316) deviene una manera retórica de insinuar el problema de lo inefable en términos radicales, ya que se relaciona con lo inaccesible o con el inconsciente no representacional (Civitarese, 2013). Se vuelve una manera de expresar hiperbólicamente la cualidad concreta, intercorpórea de la comunicación humana. Para el feto a término podría solo ser un lenguaje musical, un ser contenido dentro de un albergue táctil-sonoro, un arroyo de sensaciones rítmicamente ordenadas pero continuamente expuestas al desorden. No obstante, podríamos preguntarnos, no es éste un desafío constante de escritura y estilo, esto es, como hablar a nuestros elementos “fetales” o embrionarios o somato-psíquicos?

Claramente, si fuéramos artistas, sería más fácil. Leonardo y Shakespeare sabrían qué hacer. Y hasta los filósofos entienden qué hacer. Por ejemplo, Francis Bacon. Como a mitad del texto Bion cita su obra *Novum Organum*: “Hay dos maneras, y pueden ser solo dos, de buscar y encontrar la verdad. La una, de los sentidos y particulares, toma un vuelo hacia los axiomas más generales, y des-

de estos principios y sus verdades, zanjadas definitivamente, inventa y juzga los axiomas intermedios. El otro método reúne axiomas de los sentidos y particulares, ascendiendo continuamente y por grados, de manera que al final llega a los axiomas más generales: esta última forma es la verdadera, pero hasta ahora no intentada" (*ibid.*).

Noten la metáfora implicada en este pasaje, que rota alrededor de la verticalidad (abajo/arriba). Un movimiento centrípeto de atracción que corre a través del texto nos trae una vez más a la "mirada en forma de Y" con la que nos encontramos al comienzo. El verdadero método ve (humildemente) las "Ys" desde abajo hacia arriba (de acuerdo a la lógica de inducción). En segundo lugar, halló en Bacon (¿o sería mejor decir que se inspiró en Bacon?) las transformaciones psíquicas que había descrito él mismo, de beta a alpha, y los pensamientos-sueños que dan lugar al concepto, desde la experiencia sensorial a las ideas, según un continuo sin *caesuras* rígidas.

Sin embargo, ¿cuál sería la idea de convocar esta procesión de padres? ¿De colocar en una yunta a Shakespeare y a Bacon? Aquí nuevamente, a modo de explicación, Bion trasciende la brecha que separa el arte de la filosofía al citar a otro filósofo eminente, Kant: "Las intuiciones sin conceptos son ciegas, los conceptos sin intuición están vacíos" (*ibid.*). El reformula esta idea: "Cuando traté de emplear términos sin significado - alpha y beta eran típicos - encontré que 'conceptos sin intuición que son vacíos e intuiciones sin conceptos que son ciegos' rápidamente devinieron 'huecos negros en los cuales se había filtrado turbulencia, y los conceptos vacíos habían inundado con significado desordenado'" (1977, p. 11). Es importante, entonces, que deba haber una mixtura de pensamiento-soñado y pensamiento lógico abstracto, para redimir la no reflexión mediante la reflexión, para injertar intuiciones hacia conceptos y conceptos hacia intuiciones.

Al nivel de discurso manifiesto este es el corazón del artículo, el punto de convergencia hacia el cual se mueven todas sus líneas de fuerza: el problema de la verdad y qué verdad recibe su primer develamiento en psicoanálisis. Ni el pensamiento místico/estético ni el científico/filosófico puede darnos la verdad. El primero carece de conceptos, el último de emociones/sentimientos. El primero es totalmente inconsciente, el último es totalmente consciente. Sin embargo la verdad en el análisis tiene que ver con la habilidad de hacer sentido de la experiencia personal. En *Transformations* (1965, p. 77) Bion explica que "algo parece real [podríamos también decir "cierto"] solo cuando hay sentimientos sobre ello". Aquellos analistas que detienen sus vacíos con teorías son como pacientes amnésicos que inventan falsas memorias para llenar los huecos: "Si estás del todo cansado y más ignorante que lo usual, es útil echar mano de la paramnesia más cercana, la teoría psicoanalítica más cercana que encuentres descansando por ahí" (p. 317).

El sentido de desilusión con el que Bion descarta teorías como paramnesias, a la par con la historia y las memorias voluntarias, es sorprendente.

Claro que conocemos que lo puede hacer solo porque tiene una teoría más abarcadora. El valor de esta teoría es, sin embargo, que toma su propia debilidad y la transforma en fortaleza, del mismo modo en que Freud sublima en responsabilidad ética la crisis de un yo que no es más el maestro de su propia casa.

El problema es como forjar un lenguaje para describir cosas con exactitud. Los artistas se hallan claramente en ventaja porque “pueden recurrir a la estética como una lingüística universal” (*ibid.*). En el Fedón, que describe el juicio de Sócrates, Platón también “señala qué gran desventaja es que a pesar del hecho de que Sócrates y Fedro pueden aparentemente hablar muy precisa y exactamente, realmente están empleando términos extremadamente ambiguos [...] Si consideramos que hay una cosa llamada mente o carácter, hay alguna una manera en la que podamos verbalizarla que no sea una distorsión completa? Los matemáticos hablan de una “intermediación de quantum”, algo desconocido en el medio de [...] mira [mi mano] desde un lado: hay una queja psico-somática; voltéala: ahora es un soma-psicótico. Es la misma mano, pero lo que veas dependerá de la manera como la mires, desde qué posición, desde qué *vertex*—cualquier término que te guste. Sin embargo es que uno mira un carácter desde alguna dirección del todo?” (pp. 317-18).

Habiendo establecido las hipótesis subyacentes a su argumento, Bion se permite una conjetura imaginativa, “un vuelo a la fantasía, un tipo de infancia de nuestro propio pensamiento. Puedo imaginar una situación en la que un feto casi totalmente a término podía ser consciente de oscilaciones extremadamente displacenteras en medio del líquido amniótico antes de transferirse a un medio gaseoso—en otras palabras, naciendo. Puedo imaginar que hay alguna perturbación—los padres en malos términos, o algo de aquel tipo⁴. Más aún, puedo imaginar ruidos altos hechos entre la madre y el padre—o hasta los ruidos altos hechos por el sistema digestivo dentro de la madre. Suponga que este feto también se da cuenta de las presiones de lo que un día se tornará en un personaje o una personalidad, consciente de cosas como el miedo, el odio, crudas emociones de ese tipo. Entonces el feto podría omnipotentemente volver hostiles estos sentimientos perturbadores, proto-ideas, en un estado muy temprano, y luego escindirlas, destruirlas, fragmentarlas [...] me puedo imaginar el feto siendo tan precoz, tan prematuro que trate de deshacerse de su personalidad para empezar, y luego [...]

4 Ver la estimulante apertura del *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, donde el protagonista rastrea las desventuras de su vida al accidente que ocurrió durante la cópula que llevó a su concepción. En el momento crítico, su madre había preguntado a su padre si es que él había recordado darle cuerda al reloj...

él podría preservar una mente a un nivel más profundo, que nada sabe sobre ello, pero que no obstante tiene bien establecidos sentimientos de culpa" (p. 318).

El tema de la culpa de nivel profundo reverbera aquí como una señal de advertencia. Similarmente perturbadora es la referencia al "miedo sub-talámico" —una expresión especialmente acuñada por Bion para referir un miedo irrestricto por un nivel de mente más alto. ¿A qué apunta aquí? La respuesta no se hace esperar porque Bion finalmente decide mostrar sus cartas. Y las cartas están teñidas de oscuridad: "Recuerdo a [un paciente] bastante articulado, de hecho suficientemente articulado para hacerme pensar que yo estaba analizándolo bastante bien. De hecho el análisis sí fue extremadamente bien, pero yo estaba empezando a pensar que nada estaba sucediendo. Sin embargo, el paciente revisó todo eso. Luego de una sesión se fue a su casa, selló todas las hendiduras de su cuarto, prendió la llave del gas, y pereció. De modo que allí estaba mi análisis altamente exitoso—verdaderamente un resultado muy desconcertante, y ninguna forma de hallarlo o aprender por mí mismo exactamente qué había ido mal exceptuando al hecho de que indudablemente había ido mal." (p. 319).

Bion se acusa de haber sido incapaz de sentir este miedo "primordial", "físico" que había explotado nuevamente y había llevado al paciente al suicidio. Ya que estaba analizándolo bien y el análisis parecía altamente exitoso, el paciente se quitó su propia vida. Esta breve secuencia de afirmaciones condensa una bebida o poción mortífera de emociones conflictivas y violentas.

Un verdadero *coup de théâtre*. Con un impresionante crescendo Bion nos lleva a un viaje de descubrimiento: desde el tema de cuál es la verdad en el análisis a la verdad buscada por el niño indefenso con los ojos de esfinge de la madre o encarado con el espectáculo del monstruo horroroso inventado por Melanie Klein, el fantasma de la figura parental combinada, y finalmente hacia el fantasma de la muerte convocado por el suicidio de su paciente, presagiando su propia muerte y la culminación de lo que ya había tenido lugar en el campo de batalla de Amiens, como lo había escrito en unas memorias. Escribir, leer y el análisis convergen en el mismo lugar: todos son significativos si conllevan una experiencia de verdad, la habilidad de aprender de la experiencia. Bion (1970, p. 29): "el analista practicante debe esperar que evolucione el sistema analítico [...] para que una evolución tenga lugar de modo que O se vuelva manifiesta en K mediante la emergencia de eventos reales. Similarmente, el lector debe obviar lo que yo diga hasta que la O de la experiencia de leer haya evolucionado a un punto donde los eventos de leer emanen de su interpretación de las experiencias. Demasiada consideración por lo que he escrito obstruye el proceso que represento con estos términos, "él deviene la O que es común a sí mismo y a mí mismo."

Este breve pero intenso escrito por Bion nos ayuda a darnos cuenta de que la cuestión del lenguaje y estilo en el análisis es una cuestión de vida o muerte. Bion clarifica esto justamente al final del artículo: “Suponiendo que siempre estamos realmente tratando con algún tipo de situación psicósomática. ¿Sirve de algo hablar a una persona altamente articulada en términos altamente articulados? Es posible que, si los sentimientos de miedo intenso, odio a sí mismo, pueden filtrarse hacia un estado mental en que puedan ser traducidos en acción, el reverso puede ser cierto? ¿Es posible hablar al soma de modo tal que la psicosis sea capaz de comprender, o viceversa?” (p. 319). Ahora bien, hablar al soma (el feto) es lo que hace el estilo, es el cómo, no el qué; la semiótica, no la semántica de la expresión. Algunas veces comprender el lenguaje del cuerpo y hablar al cuerpo (sabiendo, por ejemplo, que el *setting*, como dice Winnicott, es el vientre materno) pueden ser los factores que salven o pierdan una vida.

En más de una ocasión me he encontrado a mí mismo preguntándome si me hubiera interesado en el psicoanálisis si es que Freud no hubiera sido un autor tan genial. Este pensamiento siempre ha sido algo perturbador porque era como si la idea se hubiera insinuado a sí misma que lo que me apasionó sobre el psicoanálisis ha sido siempre algo extrínseco—en otras palabras, no la *cosa* misma. Pero en la verdad de los hechos es que este no es el caso, porque escribir en el análisis no es ornamento, no es el mero vehículo de los conceptos. Es la verdadera transposición de la cosa, casi la cosa misma. Un tipo de psicología que a fin de dar cuenta del mundo privado, subjetivo, de gente que lucha por combinar *insights* y conceptos, mente y cuerpo no podrían expresarse a un nivel más bajo. No es coincidencia alguna que los grandes autores del psicoanálisis, aquellos que alimentan nuestro amor por esta disciplina, son todos grandes escritores, a pesar que difieren enormemente uno del otro en estilo. Mediante el estilo transmiten la comprensión que han alcanzado de la mente, de la humanidad y la existencia. La teoría está en la escritura; no precede a la escritura, porque es una teoría sobre como se ve una mente, se toca un personaje, se huele una emoción. En filosofía, la misma restricción de la necesidad que liga concepto y expresión se encuentra en el estilo “literario” de Derrida, un escritor como era de esperar, impregnado del pensamiento Freudiano y con frecuencia malentendido—por el cual el malentendido es buscado, es deseado y es productivo. Del mismo modo en que las metáforas que usamos dirigen la mirada del investigador, así también el estilo. Freud no descubre el inconsciente; lo escribe. El lo descubre y lo inventa al mismo tiempo en el acto de escribirlo. El análisis como un teorizar y como cuidado es una práctica de textos, de textos como gente y gente como textos. El estilo es el cuerpo, las emociones, la historia, todo lo que es específico a una persona dada. El cuerpo (la música) de la escritura viene antes que el concepto, la idea; es el inconsciente del texto.

En *Evidence* Bion nos ofrece una oportunidad única para verlo trabajando en su práctica clínica (su estilo): en un sueño-cuento de un paciente reconstruye dos sesiones que son mucho más verdaderas por ser imaginarias. No es la "exactitud verbal" (Bion, 1965, p. 20) lo que cuenta. Un texto psicoanalítico "debe estimular en el lector la experiencia emocional que el escritor pretende [...] y la experiencia emocional por ello estimulada debe ser una representación precisa de la experiencia psicoanalítica (O) que estimuló al escritor en primer lugar" (*ibid.*, p. 32). También demuestra como recrear el psicoanálisis en uno mismo, esto es, en la personalidad de uno, que es, de acuerdo con Ogden, lo que todo analista debe hacer (2009). Venimos a admirar la enloquecedora belleza y el frágil poder de su estilo como un factor central en su pensamiento. Como escritor Bion evita cuidadosamente un estilo académico, lo cual ridiculiza en sus últimos "escritos literarios" en *Memory of the Future*, donde el peligroso personaje de jerga satánica entra en escena. El estilo no es seco, impersonal, sino entremezclado con emociones. Habla en primera persona y como todos los grandes escritores no tiene miedo de aparecer desnudo. Usa un minimalismo expresivo diseñado para prestar un máximo de brevedad, simplicidad y un ser conciso a su estilo.

Evidence está impregnado de una sabiduría amarga y escéptica. Es un trabajo de duelo. Lo que Bion expresó en este texto es sarcasmo y piedad hacia sí mismo y dolor y furia hacia un paciente que cometió suicidio. Es una expiación en el sentido de unísono/identificación (at-one-ment) y expiación, reunión de cólera y desesperanza. *Evidence* es una meditación dolorosa sobre un fracaso personal y profesional, el cual, debido a la extraordinaria fascinación del texto se transforma, como en Philip Roth, en un sentido de asombro ante la belleza de la existencia humana y la indignación ante el horror de que todo esto debe terminar. La duda sistemática de Bion, tan característicamente presente en este texto, no se resuelve en un ejercicio intelectual sofisticado—como en Descartes, donde en el fondo yace un sentido de vértigo y temor, no obstante aparentemente bajo control -; es pura emoción, el equilibrio de una vida, y la vida de un hombre que lleva en sí mismo la terrible experiencia de la guerra. La evidencia es algo que está allí pero no puede verse; es la evidencia de la muerte de una persona. Es la evidencia de la muerte. Todos necesitamos tomar resguardo de esta evidencia detrás de alguna forma de mentira. El otro lado de la mentira es la verdad que puede ser compartida emocionalmente con el otro y que entonces deviene la plenitud vital y la alegría de la existencia.

En el estilo de Bion la materia humana y el pensamiento se fusionan en un estilo inimitable, el cuerpo se une con la mente y las ideas se vuelven nuevamente musicales, "ideas sensuales" (Carbone, 2008). Bion deviene su paciente y sufre la agitación interna del paciente del mismo modo en que una madre que oye el

llanto de su bebé *vive* su dolor. *Evidence* está estructurado de tal modo que, como dice Benjamin en sus reflexiones sobre *The Storyteller* por Nikolai Leskov, lo que da significado a un cuento es la muerte del protagonista (especialmente si es ejemplar). La sección final de *Evidence* ilumina retrospectivamente todo el trabajo, pero lo hace abriendo un despliegue vertiginoso de perspectivas. Como en las transmutaciones fantasmagóricas que encontramos en los sueños y en la poesía, Bion es padre, hijo, persona, hombre, analista y paciente. Como escribe Vitale (2005), debajo del pensamiento psicoanalítico está la imagen del apocalipsis. Es la revelación que vendrá a suceder al final del mundo—lo inminente se vuelve inmanente. *Evidence* es un texto apocalíptico, pero también el apocalipsis del significado ya que reafirma fuertemente la temporalidad circular del *Nachträglichkeit* de Freud. El final nos da pie para regresar y re-leer el comienzo, y así sucesivamente, como en la vida misma. ¿Por qué, sino, estaríamos tan hambrientos de cuentos? Después de todo, todo símbolo, toda palabra viene a ser bajo la égida de la (no obstante tolerable) ausencia del objeto—una ausencia que no mata pero establece la temporalidad. El retorno del objeto reescribe la ausencia y la transforma *a posteriori* en una verdad-símbolo. Como un todo el texto aquí es un texto-símbolo por medio del cual Bion se lamenta—por sus padres y madres analíticos, por el paciente. No cometan errores: bajo el amargo sarcasmo descansan las desgarradoras experiencias de un sentimiento de nostalgia por la belleza de la vida. Como lo pondría Rilke, el terror que aún estamos en capacidad de soportar.

Resumen

En *Evidence*, un artículo corto a la vez que intenso y fascinante, Bion nos ofrece una oportunidad única para verlo trabajando en su práctica clínica. Bion reconstruye, en la historia de un paciente, dos sesiones que son más verdaderas por ser imaginarias, i.e. narradas (soñadas). Nos ayuda a darnos cuenta de que la pregunta sobre el lenguaje y estilo en el análisis es una cuestión de la mayor importancia; uno podría decir literalmente: de vida o muerte. En el discurso escrito de Bion la lectura y el análisis convergen en el mismo lugar. Todos son significativos si comprometen una experiencia de verdad y la habilidad de aprender de la experiencia.

Summary

In *Evidence*, a brief but very intense and fascinating paper, Bion offers us a unique opportunity to see him at work in his clinical practice. In the story of a patient he reconstructs two sessions which are all the more true for being imaginary. i.e. narrated ('dreamed'). He helps us realize that the question of

language and style in analysis is a matter of the utmost importance; one could say literally: of life or death. In Bion's discourse writing, reading and analysis converge in the same place. All are significant if they involve an experience of truth and the ability to learn from experience.

PALABRAS CLAVE: Bion, verdad, sueños, halucinosis del analista.

KEYWORDS: Bion, truth, dreams, hallucinosis in the analyst.

Referencias

- Anzieu, D. (1999). *Beckett*. Gallimard, Paris.
- Benjamin, W. (1955). *1913–1926 v. 1: Selected Writings*. Boston, MA: Harvard University Press 2004.
- Botella, C. (2012). Per un ampliamento del metodo freudiano. Letto al seminario ASP, Milano.
- Bion, W. R. (1976). Evidence. In *Clinical Seminars and Four Papers* (pp. 312–320). Abingdon: Fleetwood 1987.
- Bion, W. R. (1977). Seminar D 14. Bion, W. R. (1978). Four discussions with Bion. In *Clinical Seminars and Four Papers* (pp. 241–292). Abingdon: Fleetwood 1987.
- Bion, W. R. (1992). *Cogitations*. London: Karnac. Bion, W. R. (1965). *Transformations: Change from Learning to Growth*. London: Heinemann.
- Bion, W. R. (1970). *Attention and Interpretation. A Scientific Approach to Insight in Psycho-Analysis and Groups*. London: Karnac 1984.
- Bion, W. R. (1977). Caesura. In *Two papers: The grid and caesura* (pp. 35-56). London: Karnac, 1989.
- Carbone, M. (2008). *Proust et les idées sensibles*. Paris: Vrin.
- Civitaresse, G. (2008). Immersion Versus Interactivity and Analytic Field. *Int. J. Psycho-Anal.*, 89:279-298.
- Civitaresse, G. (2012). Caesura as Bion's discourse on method. In *The Violence of Emotions: Bion and Post-Bionian Psychoanalysis* (pp. 8-33). London: Routledge.
- Civitaresse, G. (2013). The inaccessible unconscious and reverie as a path of figurability. In H. Levine, D. Scarfone and G. Reed, eds., *Unrepresented States and the Construction of Meaning: Clinical and Theoretical Contributions* (pp.). London: Karnac.
- Freud, S. (1896). *The Aetiology of Hysteria*. SE 3, 189-221.
- Freud, S. (1899). *The Interpretation of Dreams*. SE 4: 1–338; 5: 339–625.

- Freud, S. (1905 [1901]). *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria*. SE 7: 115-116.
- Freud, S. (1916). Letter from Freud to Lou Andreas-Salomé, May 25, 1916. *Int. Psycho-Anal. Lib.*, 89:45.
- Freud, S. (1926). *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*. SE 20: 75–176.
- Freud, S. (1985). *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*. Cambridge, MA, and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ogden, T. H. (2003). What's true and whose idea was it? *Int. J. Psycho-Anal.*, 84:593-606.
- Ogden T.H. (2008). Bion's Four Principles of Mental Functioning. *Fort Da*, 14:11-35.
- Ogden, T. H. (2009). *Rediscovering Psychoanalysis: Thinking and Dreaming, Learning and Forgetting*. London: Routledge.
- Vitale, S. (2005). *La dimora della lontananza. Saggi sull'esperienza nello spazio intermedio*. Firenze: Clinamen.