

FERENCZI: POR UNA MULTIPLICIDAD DE MODOS DE EXPRESIÓN.

Leonardo Câmara (*)

Regina Herzog (*)

RESUMEN

El psicoanalista húngaro Sándor Ferenczi (1873-1933) desarrolló, a lo largo de su trabajo, concepciones originales sobre el cuerpo, y de ellas podemos inferir una teoría de la expresión. Este artículo pretende abordar este aspecto de su teoría, trabajando con dos puntos. Primero, describir las diferentes formas de expresión concebidas por Ferenczi. En segundo lugar, presentar algunas características y consecuencias de su modelo de diferentes modos de expresión, en particular, el respeto a la multiplicidad de formas de expresión, considerando cada una en su diferencia y singularidad, a pesar de entender que tienen un origen común, el cuerpo. Esa posición lleva a una problematización del lugar hegemónico dado al lenguaje en el discurso psicoanalítico, así como del espacio relegado al cuerpo en la experiencia psicoanalítica.

Palabras clave: Ferenczi; expresión; cuerpo; psicoanálisis.

RESUMO.

O psicanalista húngaro Sándor Ferenczi (1873-1933) desenvolveu, ao longo de sua obra, concepções originais sobre o corpo, e delas podemos inferir uma teoria da expressão. Este artigo pretende se debruçar sobre esse aspecto de sua teoria, trabalhando com dois pontos. Em primeiro lugar, descrever as diferentes formas de expressão concebidas por Ferenczi. Em segundo lugar, apresentar algumas características e consequências do seu modelo dos diferentes modos de expressão, notadamente, o respeito pela multiplicidade das formas de expressão, considerando cada uma em sua diferença e singularidade, não obstante entendendo-as como tendo uma origem comum, o corpo. Esse posicionamento leva a uma problematização do lugar hegemônico conferido à linguagem no discurso psicanalítico, bem como do espaço relegado ao corpo na experiência psicanalítica.

Palavras-chave: Ferenczi; expressão; corpo; psicanálise.

ABSTRACT

The Hungarian psychoanalyst Sándor Ferenczi (1873-1933) developed, throughout his work, original conceptions about the body, and from them we can infer a theory of expression. This article intends to address this aspect of his theory, working with two points. First, to describe the different forms or modes of expression conceived by Ferenczi. Secondly, to present some characteristics and consequences of his model of the different modes of expression, notably, his respect for the multiplicity of forms of expression, considering each one in its difference and uniqueness, despite understanding them as having a common origin, the body. This position leads to a problematization of the hegemonic place given to language in psychoanalytic discourse, as well as the space relegated to the body in psychoanalytic experience.

Keywords: Ferenczi; expression; body; psychoanalysis.

INTRODUCCIÓN.

Basándose en la clásica división entre forma y contenido, Ferenczi constata en *El desarrollo del sentido de realidad y sus estadios*, publicado en 1913, que hasta ese momento Freud se había enfocado en el contenido de los síntomas. La interrogante que Ferenczi plantea en este texto, por su parte, se dirige hacia la forma de los síntomas: ¿por qué algunos se expresan a través del pensamiento, mientras que otros aparecen mediante movimientos corporales, y así sucesivamente? Esta interrogante inaugura no solo una construcción teórica sobre el desarrollo del Yo en su relación con el entorno, sino que también establece el núcleo de lo que consideramos la teoría de la expresión de Ferenczi, teoría que se retoma intermitentemente y se complejiza a lo largo de toda su obra.

Como desarrollamos en otros lugares (Cámara, 2018), sostenemos la posición de que la idea de lenguaje, a menudo movilizadora para interpretar ciertos aspectos de la obra ferencziana, se muestra inadecuada en el sentido de no ser suficiente para captar muchas de las sutilezas del pensamiento del psicoanalista húngaro. Debido a esto, y como se hará evidente a lo largo de este artículo, propusimos el empleo del término *expresión* para caracterizar la manera en que él concibe y aborda las producciones del analizando (y también, se debe agregar, del analista) en el proceso analítico, las cuales no se reducen al lenguaje verbal, sino que incluyen también los gestos motores e, incluso, actividades sensoriales. Entre otros motivos, la elección de la palabra “expresión” fue influenciada por Espinosa (1677/2015), y sobre todo por la lectura que Deleuze (1968/2017) hace de este filósofo, en la medida en que el término en cuestión protagoniza la crítica al dualismo cartesiano y defiende, al mismo tiempo, que lo psíquico y lo corporal no son sustancias distintas. De hecho, entendemos, en concordancia con otros autores (por ejemplo, Gondar, 2010), que Ferenczi posee una posición epistemológica monista, y lo que interpretamos como su teoría de la expresión resalta, hasta las últimas consecuencias, esa postura.

Uno de los puntos decisivos de la noción de expresión, tal como la defendemos aquí, es que la expresión es múltiple. Ferenczi utiliza con cierta frecuencia el término *Ausdrucksbewegungen*, “movimientos de expresión”, y algunas veces *Ausdrucksmittels*, “medios de expresión” (Ferenczi, 1912/1927, p. 23; 1919/1939, p. 141). Sin embargo, nos hemos decidido por emplear, sobre todo, los términos “formas de expresión” y “modos de expresión” de manera intercambiable y, por lo tanto, como sinónimos, ya que son más cercanos al uso cotidiano. Sostenemos esta imprecisión terminológica porque ambos términos, si se toman en un sentido filosófico estricto, presentan problemas (*forma* puede entenderse como una entidad apriorística e ideal; *modo* se refiere etimológicamente a la moderación) y podrían causar perjuicios en el sentido principal que les atribuimos, es decir, el de evidenciar la multiplicidad de la expresión.

Hechas estas consideraciones, es el momento de delimitar los objetivos de este artículo. En primer lugar, describir las diferentes formas de expresión concebidas por Ferenczi, desde las que se manifiestan a través de elementos sensoriales hasta llegar al lenguaje verbal, pasando por los movimientos y gestos corporales. En segundo lugar, presentar algunas características y consecuencias de su modelo de los diferentes modos de expresión, destacando el respeto por la multiplicidad de las formas de expresión, considerando cada una en su diferencia y singularidad, pero entendiéndolas, no obstante, como teniendo un origen común: el cuerpo. Esta postura lleva a una problematización del lugar hegemónico conferido al lenguaje en el discurso psicoanalítico, así como del espacio relegado al cuerpo en la experiencia psicoanalítica.

EL MODO DE EXPRESIÓN POR IMÁGENES

Antes de presentar el primer modo de expresión descrito por Ferenczi, es necesario explicar brevemente la arquitectura que él compone para narrar la constitución de las formas de expresión. Esta arquitectura involucra dos series paralelas y complementarias: la primera serie está compuesta por las ideas de omnipotencia, catástrofe y regresión, y la segunda serie por las ideas de condición, adaptación y complejización. El estado original de *omnipotencia* es la vida intrauterina, y la primera catástrofe que sufre el niño es el nacimiento. Es en la *catástrofe*, considerada como un momento crítico en el que es imposible o muy difícil preservar el estado de omnipotencia, que el niño es convocado a constituir diferentes modos de expresión. Con la organización de un nuevo modo de expresión, busca, paradójicamente, *regresar* al estado

de omnipotencia que perdió. Para ello, debe *adaptarse* a las nuevas condiciones impuestas por la catástrofe, no solo aquiesciendo a ellas, sino también apropiándose de ellas. Con el progresivo enriquecimiento de experiencias en su relación con el mundo, cada modo de expresión se *complejiza* cada vez más, en el sentido de ser capaz de representar más experiencias tanto en el sentido cuantitativo como en el cualitativo.

Volviendo a la catástrofe del nacimiento y a la correlativa pérdida de la omnipotencia vivida en las entrañas de la madre, una de las condiciones más simples, que sin embargo ya involucra una acción activa por parte del niño, consiste en *imaginar*, con todas sus fuerzas, la situación en que se encontraba cuando estaba en el útero (Ferenczi, 1913/1992a). El primer modo de expresión descrito por Ferenczi tiene como materia prima, por lo tanto, la *bildlichen Vorstellung*, la representación por imágenes o la imaginación, es decir, la figuración de una experiencia mediante imágenes, no necesariamente visuales (Ferenczi, 1913/1927, p. 75).

El niño alucina un estado de quietud, propio de la vida intrauterina; sin embargo, esta quietud no es necesariamente revivida de manera negativa, mediante la mera supresión de deseos o perturbaciones provocadas por las carencias y necesidades. Su alucinación consiste más en producciones positivas, es decir, en revivir sensaciones que forman parte de la tranquilidad de estar en el seno materno: sentirse abrigado en un lugar cálido, protegido de variaciones de temperatura y de la intensidad de estímulos sensoriales, acunado por sonidos tranquilos y movimientos rítmicos monótonos (Ferenczi, 1913/1992a).

Ferenczi llama la atención al afirmar que las primeras experiencias alucinatorias e imaginativas no buscan tanto repetir una vivencia de satisfacción clásicamente descrita por Freud, en la que el niño sería alimentado por el seno materno, sino la reconstrucción de su relación corporal (y concreta) con el ambiente en el que estaba envuelto en un momento anterior al nacimiento. Generalmente, se tiende a asociar una alucinación con imágenes visuales o acústicas, pero la idea que propone Ferenczi va más allá: es cierto que el niño reproduce estímulos sensoriales delicados —y, entre ellos, se concede una importancia particular a las alucinaciones olfativas (Ferenczi, 1926/1993)—, pero también revive amplias sensaciones corporales, tanto relacionadas con movimientos en un ambiente acuático como con contactos de su piel y expansiones de sus músculos en los intersticios del cuerpo de la madre. En resumen, propone una especie de alucinación carnal, en la que todo el cuerpo participa en la experiencia alucinatoria.

Sin embargo, simultáneamente a esto y sin darse cuenta, el niño desencadena una variedad de movimientos corporales inespecíficos y descoordinados, análogos a las “alteraciones internas” de las que Freud da testimonio: enrojece, gime, llora, grita, se agita (Freud, 1895/1995; Ferenczi, 1913/1992a). Estos movimientos terminan funcionando, incidentalmente, como una señal para quienes cuidan del niño de que hay una necesidad que debe ser satisfecha. Ferenczi utiliza el verbo *erraten*, adivinar, para designar la facultad de los adultos de percibir —y, más que eso, de identificarse en el “plano afectivo”— con los movimientos expresivos del niño y ofrecerle algo que sienten que responde a lo que desea (Ferenczi, 1913/1992a). Una vez que se intuye, mediante la adivinación de los movimientos corporales caóticos, la necesidad que siente el niño, los adultos se apresuran a calmarlo, reproduciendo, por medio de diversos artificios (como cubrirlo con una manta, “tararear” una canción de cuna), lo que el niño imagina.

De ahí la dimensión mágica de la alucinación, cuya mayor consecuencia es la mantención de un estado de omnipotencia: el escenario imaginado por el niño es efectivamente asegurado y concretizado por los cuidados maternos que simulan las condiciones perdidas y anheladas (Ferenczi, 1913/1992a). El nuevo ambiente así producido es heredero de una forma de vida anterior a la catástrofe del nacimiento y, al mismo tiempo, inventor de una nueva manera de vivir. En Ferenczi, toda regresión implica, paradójicamente, una progresión: al retroceder, se avanza; en la búsqueda de retomar condiciones anteriores, se generan condiciones nuevas e inéditas.

EL MODO DE EXPRESIÓN POR GESTOS

La catástrofe que hace insostenible para el niño mantener la imaginación como único modo de expresión se refiere, sobre todo —pero no exclusivamente— a una cuestión temporal. Si antes había una simultaneidad entre la situación imaginada y su satisfacción, la omnipotencia entra en crisis a medida que se instala una creciente desincronía entre ambos eventos. Aquellos que cuidan del niño se vuelven menos sensibles, no

tanto al contenido del deseo, sino a los momentos en que este surge y exige su satisfacción:

Dado que el deseo de satisfacciones pulsionales surge periódicamente sin que el mundo externo tenga conocimiento del instante en que la pulsión se manifiesta, la representación alucinatoria de la realización del deseo [*halluzinatorische Repräsentation der Wunscherfüllung*] pronto no será suficiente para llevar a cabo efectivamente la realización del deseo. (Ferenczi, 1913/1992a, p. 44; 1913/1927, p. 70)

La nueva condición que el niño debe apropiarse para regresar al estado de omnipotencia es utilizar activamente sus movimientos corporales, transformándolos en gestos, es decir, en acciones motoras progresivamente más complejas. Ferenczi designa la acción involucrada en este modo de expresión como una *dramatischen Darstellung*, una escenificación dramática (Ferenczi, 1913/1927, p. 76). En el acto de imaginar, los movimientos corporales participaban de manera periférica, como si fueran meros ruidos provocados al azar, hasta el punto de ser desorganizados. Ahora, a partir de las acciones motoras -incluso aquellas más descoordinadas- el niño produce señales (*Signale*): señales mágicas, ya que, con su mera ejecución, se realiza lo que desea. Esto lleva a una complejización de los gestos.

De hecho, lo que inicialmente eran solo espasmos desarticulados, ejecutados de manera aleatoria y sin control, se convierten en gestos que, debido al contacto con el mundo y la introyección de nuevas experiencias —incluyendo aquellas con el propio cuerpo—, se vuelven progresivamente más complejos y especializados. La especialización de un gesto significa que su ejecución pasa a estar vinculada a la materialización de un deseo específico, abriendo espacio para la creación de diversos gestos que, como tales, estarán relacionados con la realización de una pluralidad de deseos. En este sentido, el niño inventa, por ejemplo, un gesto para comer, otro para sentir satisfacción e incluso otro para señalar, con la mano, un juguete que desea, o un lugar al que quiere ser llevado. “De ello resulta un verdadero lenguaje gestual [*eine förmliche Gebärdensprache*]: mediante una combinación adecuada de gestos, se vuelve capaz de expresar [*zu äußern*] necesidades muy específicas” (Ferenczi, 1913/1992a, p. 45; 1913/1927, p. 72). Con la complejización de los deseos, se produce una arquitectura de gestos y señales, que se combinan y recombinan para explorar nuevas formas de usar una forma de expresión ya creada.

Un “perfeccionamiento importante del lenguaje gestual” consiste en la formación de símbolos (Ferenczi, 1913/1992a, p. 47). La simbolización, en Ferenczi, no es la incorporación o la metabolización de algo en la esfera del lenguaje verbal, dándole un nombre a algo que no lo tiene. En sentido estricto, el símbolo es una producción que antecede a la formación del lenguaje. Crítico de la concepción de símbolo tal como fue propuesta por Jung, que, según él, adquirió connotaciones metafísicas, Ferenczi concibe el símbolo como algo corporal (Freud & Ferenczi, 1914-1919/1996). El símbolo es el producto de una relación de semejanza establecida entre dos cuerpos y, más específicamente, entre el propio cuerpo del niño y un objeto, ya sea este perteneciente al mundo externo o incluso otra parte específica del cuerpo que es menos conocida por él (Ferenczi, 1913/1992a; 1913/1992b).

No es casual que el símbolo sea pensado de esta manera. Aquello con lo que el niño tiene más familiaridad, sobre lo que más dedica su atención antes de desplazarla a otros objetos, es su cuerpo, y más particularmente las partes de su cuerpo que le proporcionan placer (Ferenczi, 1913/1992b). Si, por diversas contingencias, el niño retira la exclusividad de su atención del cuerpo y la dirige al mundo, la solución que encuentra para percibir ese mundo, para apropiarse de él, es encontrando en él semejanzas con su propio cuerpo, pues “la tendencia natural del niño pequeño”, dice Ferenczi (1928/1992), “es amarse a sí mismo, así como a todo lo que considera como parte de sí” (p. 7). En este sentido, una vez que el niño debe reconocer el mundo, y lo hace buscando redescubrir en él cosas semejantes a su propio cuerpo, “la tendencia a redescubrir el objeto amado en todas las cosas del mundo externo hostil es, probablemente, la fuente primitiva de la formación de símbolos” (Ferenczi, 1915/1992a, p. 201).

Aunque la formación y el uso de símbolos está contenido en el modo de expresión por gestos, representa una inflexión importante que Ferenczi enfatiza. El símbolo tiene un estatus particular, un estatus que puede resumirse con el término “*Zwischending*”. Según los traductores franceses, esta palabra significa

“literalmente, una cosa intermedia entre sujeto y objeto” (Ferenczi, 1928/1992, p. 7, nº 6), lo que significa que el estatus del símbolo es el de ser algo que se da en una zona intermedia, en la que hay un proceso de diferenciación pero también de indiferenciación entre el niño y el mundo. En este sentido, el salto que representa el simbolismo, dentro del modo de expresión por gestos, es la capacidad de aprehender un mundo que comienza a ser reconocido por el niño como no siendo parte de él. Paradojalmente, sin embargo, la manera que él encuentra para reconocerlo es encontrando partes de sí mismo, partes de su propio cuerpo.

El cuerpo se convierte, así, en la paleta con la que se puede pintar el mundo. Las cosas que se asemejan a partes del cuerpo —aunque muchas veces de formas que los adultos ignoran— son percibidas, por tanto, como extensiones del cuerpo, como propagaciones de él dispersas por el espacio. Ferenczi (1913/1992a; 1913/1927) dice, a este respecto, que “el niño solo ve en el mundo reproducciones de su corporalidad [*Abbilder seiner Leiblichkeit*] y, por otro lado, aprende a figurar [*darzustellen*] mediante su cuerpo toda la diversidad del mundo externo” (p. 47; p. 74). El símbolo, como formación que se desarrolla en una zona intermedia, explicita esta vía de doble sentido que, en el fondo, caracteriza los modos de expresión: aprehensión del mundo y figuración de él a través de su propio cuerpo, por sus formas particulares de expresión.

Ferenczi era un amante de las semejanzas, de las analogías, de las comparaciones. En oposición a un discurso racionalista que denunciaba estas figuras como potencialmente peligrosas para la actividad del conocimiento —procedimientos, además, considerados flagrantemente pre-científicos (Bachelard, 1938/2011)—, Ferenczi entendía las semejanzas no solo como una formación del inconsciente, sino también como productos de una manera profunda de conocer las cosas, una manera eminentemente inconsciente (Ferenczi, 1915/1992a). Toda su teoría filogenética en *Thalassa*, de hecho, está construida sobre la base de analogías: entre el ser humano y los animales, entre el pene y el pez, entre el útero materno y el océano, solo por citar algunas (Ferenczi, 1924/1993b).

El símbolo, para Ferenczi, se constituye también predominantemente en los juegos, como en aquellos en que el niño juega a ser escultor de sus propias heces, para luego jugar a hacer formas con arcilla, etc. (Ferenczi, 1914/1992). Va aún más lejos y considera el símbolo como el modo de expresión propio de los niños. De hecho, en respuesta a una pregunta de Melanie Klein, Ferenczi hace una reflexión profunda al respecto: “En cuanto a saber cómo traducir [*übersetzen*] los símbolos para los niños, diré que, en general, los niños tienen más que enseñarnos en este dominio que a la inversa. Los símbolos son la propia lengua de los niños [*Symbole sind die Sprache der Kinder*], no tenemos que enseñarles cómo utilizarla” (Ferenczi, 1928/1992, p. 13; 1928/1939, p. 366).

La formación de semejanzas, base de la creación de símbolos, conlleva un placer especial, calificado por Ferenczi como un tipo de “placer estético”: el placer de lo redescubierto, es decir, el de descubrir, en las cosas extrañas, algo familiar, algo semejante (Ferenczi, 1915/1992a). El placer de lo redescubierto en la experiencia lúdica, en la producción de semejanzas, en la fabricación de símbolos, es el placer implícito del reconocimiento, y también lo que motiva las repeticiones en los juegos infantiles. Más que dominar excitaciones o tomar una posición activa frente al exceso pulsional (Freud, 1920/2006), la repetición en el juego es, para Ferenczi, una actividad de tanteo y descubrimiento del mundo. Esta actividad, que podría acarrear impresiones dolorosas, se vuelve agradable en la medida en que el niño descubre el mundo a través del juego de encontrar semejanzas, y de ese juego es recompensado con el placer estético de lo redescubierto (Ferenczi, 1915/1992a).

INFLEXIONES DEL MODO DE EXPRESIÓN POR MOVIMIENTOS CORPORALES

El modo de expresión por gestos ocupa una posición particular en el pensamiento de Ferenczi. A lo largo de sus escritos, encontramos observaciones fragmentarias sobre los movimientos corporales de los analizandos, desde los pequeños síntomas transitorios que emergen durante el proceso analítico hasta las crisis neocatárticas (Ferenczi, 1912/1991; 1930/1992); desde las expresiones emocionales cotidianas hasta los tics violentos y extraños (Ferenczi, 1919/1993b; 1921/1993b); desde las impresionantes modulaciones de la voz de un joven hasta el cruce de piernas con fines libidinosos de una histérica (Ferenczi, 1915/1992b;

1919/1993a); desde el joven elegante que se limpia todos sus treinta y pocos dientes en el restaurante hasta las flatulencias de una paciente tímida (Ferenczi, 1921/1993a; 1921/1993b); desde la frialdad de los gestos del analista hasta la espontaneidad y naturalidad que surgen después de una apertura afectiva por parte de él (Ferenczi, 1932/1990)... en fin, la lista es virtualmente inagotable, y lo que debemos destacar, sobre todo, es cómo ese talento para la observación fina de los gestos hizo inevitable la conceptualización del modo de expresión por movimientos corporales, y cómo este, a su vez, se desdobló en algunas inflexiones teórico-clínicas fundamentales.

De estas inflexiones, podemos citar dos. En primer lugar, la materialización histórica, concepto que busca delimitar y describir modificaciones e hiperproducciones que se concretan en el propio cuerpo — en la propia carne— deseos, recuerdos y pensamientos, están relacionada con el modo de expresión por gestos (Ferenczi, 1919/1993b). Esta correspondencia produce una consecuencia decisiva. Además de los movimientos corporales que comúnmente entendemos como gestos, la materialización engloba los movimientos expresivos de las emociones humanas y también otros tipos de alteraciones fisiológicas, como “la movilización de los músculos lisos de las paredes vasculares, la actividad de las glándulas, la composición biológica y química de la sangre, así como toda la nutrición tisular” (Ferenczi, 1919/1993b, p. 48).

Además, las modificaciones morfológicas, es decir, las transformaciones de la propia estructura de partes del cuerpo y de las vísceras, están implicadas en este concepto: los órganos pueden ser creados o modelados, pueden aumentar o disminuir de tamaño, pueden intercambiar funciones e incluso negarse a continuar ejerciendo una función determinada. En la materialización, es como si el cuerpo se convirtiera en una sustancia “semifluida”, siendo entonces capaz “de expresar en las transformaciones de su estructura y de sus funciones, deseos, sensaciones de placer-displacer, o incluso pensamientos complicados (lenguaje de los órganos)” (Ferenczi, 1932/1990, p. 38).

Ferenczi no entiende el cuerpo como una estructura cristalizada, con límites estrechos de posibilidades. Al proponer la materialización, concibe el cuerpo como capaz de una plasticidad y flexibilidad impresionantes: el cuerpo es capaz de remodelarse de diferentes maneras. Más íntimamente conectados con sus realidades corporales, los niños revelan estas características extraordinarias, ya que son capaces de hacer infinitas travesuras con sus propias partes del cuerpo, travesuras tachadas de malos hábitos por la impotente higiene adulta (Ferenczi, 1919/1993b). Así, a través de movimientos de los más diversos tejidos, el cuerpo se transforma, y si se cristaliza es debido a los numerosos intentos de disciplinarlo. A pesar de estos intentos, todos los movimientos, todas las alteraciones que el concepto de materialización histórica implica — calificadas por Ferenczi como “hiperproducciones”— son maneras en las que el cuerpo encuentra formas de expresarse (Ferenczi, 1919/1993b). Así, el modo de expresión por gestos implica una miríada de procesos corporales que van mucho más allá del sentido cotidiano que damos al término “gesto”.

La correspondencia entre este modo de expresión y el concepto de repetición es una segunda inflexión desarrollada por Ferenczi. Para Freud, la repetición es una forma de actualizar el pasado que se manifiesta mediante la acción o la actuación, en lugar de hacerlo a través de las palabras -y esto por revivir, grosso modo, eventos que nunca fueron conscientes (Freud, 1914/2017). El hecho de que su expresión se dé, por un lado, a través de movimientos corporales, y, por otro, al involucrar recuerdos que nunca fueron conscientes, lleva a Ferenczi a relacionarla con el modo de expresión gestual. Lejos de ser el producto de una mera analogía, esta correspondencia abre un espacio particularmente fructífero para la repetición, la cual “hasta ahora ha sido subestimada e incluso”, observa Ferenczi (1924/1993a), “considerada un fenómeno secundario embarazoso” (p. 228).

En la medida en que la repetición es considerada una forma de expresión con toda su potencia y singularidad, siendo incluso inevitable en el proceso analítico, surge “la necesidad práctica, no solo de no obstaculizar las tendencias hacia la repetición en el análisis, sino incluso de fomentarlas” (Ferenczi, 1924/1993a, p. 227). La repetición deja de ser un residuo indeseado para convertirse en algo legítimo en el proceso analítico. La dirección que Ferenczi sostendrá cada vez más con relación a esto no es transformarla en un recuerdo. La repetición será reconocida como la expresión de algo del pasado que se actualiza en el

presente. Y lo que se espera de la repetición es que de ella se desarrolle algo nuevo a través de los propios movimientos corporales, sin necesidad de que necesariamente sean traducidos en lenguaje.

Ya sea en la técnica activa, en la neocatarsis o en otras innovaciones técnicas de Ferenczi, la dimensión expresiva del cuerpo, de sus movimientos y remodelaciones, adquiere un papel principal. La técnica activa la estimulará, dándole espacio en el proceso analítico y permitiéndole no solo expresar un fragmento del pasado, sino también, en su propio desarrollo, elaborar cosas que quedaron congeladas en el tiempo (Ferenczi, 1921/1993a). Lo mismo puede decirse en relación con la neocatarsis, con la diferencia de que la repetición no es activamente estimulada. Lo que hace el analista es crear las condiciones afectivas para que surja espontáneamente. A través de esta innovación técnica, la realidad del trauma aparece en toda su crudeza para Ferenczi, transformándolo en un testigo vivo del horror mudo al que ciertos pacientes fueron sometidos en su infancia (Ferenczi, 1930/1992).

LAS PALABRAS Y EL LENGUAJE VERBAL

Retomando la teoría de Ferenczi sobre las diferentes formas de expresión, el último modo en ser forjado, el lenguaje verbal (*Sprach*) o simbolismo verbal (*Sprachsymbolik*), tiene en las palabras su materia prima (Ferenczi, 1913/1992a). Este modo consiste en una continuación y diferenciación del simbolismo gestual. Ambas formas de expresión se originan en el proceso de imitación (*Nachahmung*), y movilizan el cuerpo para modular la expresión. En el caso del lenguaje, el niño concentra sus juegos y experimentos en los órganos de fonación y busca, a través de su acción, imitar, es decir, realizar una “reproducción vocal [*stimmliche Darstellung*] de sonidos y ruidos producidos por las cosas, o que se producen a través de ellas” (Ferenczi, 1913/1992a, p. 48; 1913/1927, p. 75).

Los niños tienen una intuición que los adultos parecen haber perdido: las palabras son, después de todo, nada más que cosas materiales, dotadas de corporalidad, y esto se vuelve evidente en sus juegos. Con la imitación de sonidos en el acto de jugar, el niño comienza a esculpir sonidos y a modelarlos como si fueran arcilla. Experimenta variaciones y modulaciones para compararlos con los ruidos de las cosas, incluyendo los ruidos-palabras que hacen los padres. Combina los sonidos y los separa, se ríe a carcajadas con algunas producciones, busca repetir, con una concentración inquebrantable, otros ruidos que cree que sonaron bonitos...

Es que, antes de convertirse en cosas que tendemos a considerar como entidades inmateriales, las palabras involucran, rigurosamente, *Wortklangbilder* y *Schriftbilder*, es decir, imágenes sonoras e imágenes gráficas (Ferenczi, 1910/1927, p. 175). Escucharlas (o verlas) lleva al oyente a imaginarlas, casi alucinarlas, como si estuviera frente al objeto que representan (Ferenczi, 1910/1991). De igual modo, las palabras concentran en sí un *motorische Element*, un elemento motor, cuya mera pronunciación hace que quien habla tenga la impresión de estar cometiendo una *Handlung*, una acción (Ferenczi, 1910/1927, p. 178). No es casual que un niño que dice algo terrible, según sus criterios, sienta que ha realizado una acción igualmente terrible, con efectos reales e irreversibles.

Ya sea en el acto de escuchar o leer, en el de hablar o escribir, se percibe que, para Ferenczi, las palabras, entendidas como cosas materiales —como cuerpos—, condensan los otros modos de expresión (imagen y motilidad), que pasan a organizarse en torno a la articulación de sonidos que adquieren significados específicos. Estos sonidos, verdaderos ruidos y sonidos organizados, pasan a ponerse “en estrecha relación asociativa con cosas y procesos determinados, e incluso se identifican progresivamente con ellos” (Ferenczi, 1913/1992a, p. 48). El vínculo que se traza entre el sonido y la cosa permite al niño designar las cosas del mundo, y en ese factor reside el poder del lenguaje: el de poder figurar más objetos que no se confunden con el yo.

Aunque las palabras puedan, para el niño, satisfacer las condiciones impuestas para regresar a una experiencia de omnipotencia, lo que Ferenczi deja claro es que el lenguaje se organiza en un momento en el que el niño reconoce la realidad, es decir, cuando percibe la existencia de cosas que no se confunden con el yo y que se resisten a su voluntad: “La mano extendida a menudo se retira vacía, el objeto codiciado no acompaña al gesto mágico. E incluso una potencia adversa e invencible puede oponerse a ese gesto

y coaccionar a la mano para que regrese a su posición anterior” (Ferenczi, 1913/1992a, p. 46). Al no conformarse más a sus deseos, las cosas son proyectadas hacia afuera, y las relaciones que las encadenan en causas y efectos ya no están vinculadas a su deseo, sino a condiciones que escapan a su control. Dado que, como resultado de su contacto con el entorno, el niño introyecta más experiencias y multiplica los objetos que desea, el simbolismo gestual se vuelve menos capaz de representarlos con precisión; en este sentido, a través de las palabras, el niño logra designar más cosas.

Otra ventaja del lenguaje es que resulta más económico, en el sentido de exigir menos esfuerzo corporal para ser realizado y comprendido por el entorno. Un ejemplo simple que evoca Ferenczi se relaciona con los rudimentos de la habilidad matemática: “Cuando, en lugar de realizar el cálculo cada vez con los dedos, se coloca un número como símbolo en lugar de una serie de números, ya se ahorra bastante gasto psíquico” (Ferenczi, 1920/1992, p. 181). Este principio de economía también se hace evidente cuando las palabras pasan por un proceso de abstracción. Las palabras abstractas, esas que los adultos conocen y usan, son más precisamente entendidas como signos verbales, y el signo verbal, a su vez, consiste en un fragmento atenuado de esas palabras impregnadas de vivencias corporales (Ferenczi, 1910/1991).

La abstracción que se da en el lenguaje es el proceso de seleccionar algunos elementos y excluir o descartar los demás, con el fin de mantener solo aquellos elementos capaces de generalización (Ferenczi, 1920/1992). Como un elemento sonoro que cristaliza un sentido específico, el signo verbal se presenta despojado de su potencia imaginativa y motora y, por ello mismo, puede generalizarse para abarcar diferentes objetos con cualidades distintas bajo un mismo nombre. Su atenuación radica precisamente en esa exclusión de procesos corporales más visibles, lo que lo hace apto para conectarse con los procesos de pensamiento, complejizando el modo de expresión por palabras: el pensamiento consciente.

Cabe destacar, sin embargo, que la atenuación no significa una pérdida irreversible. Incluso las palabras que se han vuelto neutras o abstractas todavía invocan imágenes cuando les prestamos atención y, más aún, preservan un componente motor, en la medida en que, para ser pronunciadas —o incluso escuchadas— movilizan una mayor o menor cantidad de partes del cuerpo, como si las hicieran vibrar. No es casualidad que la emoción que suscitan produce lo que Ferenczi denominó como “mímica de la representación [*Vorstellungsmimik*]”, lo que significa que esta mímica se hace más presente cuanto más afecto impregna las palabras dichas (Ferenczi, 1910/1991, p. 114; 1910/1927, p. 179).

En realidad, incluso el pensamiento, ese proceso que parece prescindir enteramente del movimiento corporal, está, por el contrario, impregnado de gestos más o menos visibles. De hecho, lejos de concebir el pensamiento y la motilidad como dos entidades separadas por una distinción fundamental, Ferenczi (1919/1992) afirma que existe “una identidad entre estos dos procesos” (p. 349). Además, para él, el pensamiento se origina en el olfato, considerado como el prototipo del pensamiento (Ferenczi, 1924/1993b; 1926/1993). En cualquier caso, la idea de que existe una relación de identidad entre pensamiento y cuerpo se manifiesta en una miríada de contextos a lo largo de su obra: no solo el niño delata lo que piensa a través de las expresiones de su rostro (Ferenczi, 1913/1992a), sino que incluso aquellos adultos que están sumidos en las reflexiones más abstractas pueden estar acariciando, sin saberlo, sus partes íntimas (Ferenczi, 1919/1993a). No solo la paciente se frota los muslos para obtener placer mientras está inmersa en sus asociaciones (Ferenczi, 1919/1993a), sino que los movimientos corporales del analista mientras se entrega a la atención flotante, aunque imperceptibles para él, expresan algo (Ferenczi, 1932/1990; 1933/1992).

En segundo lugar, también se observa que la atenuación no es una sentencia definitiva ni se da como un proceso global. Palabras que, debido a su reiterada circulación en las relaciones entre el niño y el mundo, se han vuelto neutras, pueden volver a adquirir su dimensión mágica de acuerdo con las experiencias que el sujeto vive, o en el contexto en que está inmerso, incluyendo el proceso analítico. Esta es la vía que parece interesar más a Ferenczi: en lugar de purificar las palabras, busca devolverles la solidaridad que tienen con la imagen y la acción, pues es en esa solidaridad donde reside el afecto (Câmara et al., 2018). Sin embargo, lo contrario también es posible: palabras que encierran un gran poder para movilizar el cuerpo pueden volverse más atenuadas, e incluso completamente vacías por diversas circunstancias. Sea como fuere, se intuye, a partir de estas observaciones, otro hecho subrayado por Ferenczi: las palabras no poseen una

potencia equitativa para invocar los procesos corporales. Hay una enorme heterogeneidad entre ellas, y esto se debe a que todo depende de las experiencias en las que las palabras circulan (Ferenczi, 1910/1991).

En lo que respecta al lenguaje, cabe destacar una característica esencial de su concepción por parte de Ferenczi: él no se preocupa por la dimensión sintáctica del lenguaje, enfocándose únicamente en las palabras. No parecen interesarle tanto las reglas implícitas que ordenan y estructuran el discurso, sino más bien el aspecto de la acción, es decir, el acto de hablar o escribir, de escuchar o leer. De la misma manera, su enfoque en relación con las palabras se basa menos en la dimensión semántica, es decir, en los procesos que hacen que las palabras adquieran tal o cual significado y se deslicen hacia otros significados, que en el factor del afecto involucrado en ellas. Todo ocurre como si, para Ferenczi, lo que importara respecto al lenguaje fuera el afecto que lo constituye y los medios corporales que lo expresan.

La expresión —en forma verbal o de cualquier otro modo— es acción, pura acción y movimiento inmanente a quien la realiza. No tiene sentido establecer reglas o líneas estructurales que la trasciendan y la determinen. Lejos de indicar una deficiencia en la teoría ferencziana, esto explicita, por el contrario, la singularidad de su perspectiva, en la medida en que abre posibilidades para pensar el lenguaje desde una perspectiva alternativa, entendiéndolo como una experiencia inseparable del afecto, del cuerpo y de la acción. En otras palabras, como una forma, entre muchas, de expresión.

MULTIPLICIDAD DE LOS MODOS DE EXPRESIÓN

Ferenczi concibe el lenguaje verbal, entonces, desde una perspectiva que lo entiende inseparable del afecto y, en esta dirección, como un modo de expresión que, al igual que los demás, se origina en el cuerpo. La idea de que el origen de los modos de expresión es el cuerpo lleva a otra: si todos son fundamentalmente corporales, no hay una diferencia de naturaleza, sino de grado entre ellos. No es casualidad que el lenguaje verbal sea calificado por él como, literalmente, un “*körperlichen Mittel*”, es decir, como un medio físico, material, y lo mismo aplica para los otros modos de expresión (Ferenczi, 1913/1927, p. 75). De este modo, el cuerpo es el telón de fondo del cual todos los modos se derivan y a través del cual se actualizan. Toda expresión, para Ferenczi, es expresión corporal.

Si bien existe una unicidad de origen de los modos de expresión, esto no significa que no haya diferencias entre ellos. En primer lugar, debe considerarse que hay un largo período en el cual el niño, al no haber desarrollado aún el lenguaje verbal, constituye otras maneras de expresarse. Cada modo se organiza en diferentes momentos de su historia, siendo soluciones precarias que buscan lidiar con crisis que se instalan en su relación con el mundo: con la progresiva expansión de los límites y posibilidades del cuerpo, los deseos del niño se vuelven más complejos por un lado, y los adultos excluyen de su campo perceptivo e interpretativo demandas cuya expresión ya no parece concordar con la supuesta madurez del niño, por otro (Ferenczi, 1913/1992a). Ahora bien, si en la relación del entorno con el niño, ciertas formas de expresión son excluidas, y el niño es disciplinado para perfeccionar una sola —el lenguaje verbal—, cabe preguntarse si el proceso analítico debe reproducir esta exclusión y esta disciplinarización. A pesar de que el método analítico se basa principalmente en la producción verbal, Ferenczi sostiene decididamente la posición de no excluir los otros modos de expresión.

David Lapoujade (2017) juega con dos personajes del mundo jurídico —el testigo y el abogado— para trazar el proceso de creación de un artista, un filósofo, un científico. Estos sujetos entran en contacto con algo inédito, algo que nunca antes había sido percibido —al menos no desde la perspectiva singular con la que ellos lo perciben. El trabajo de creación no termina ahí; lo que sigue es la asunción del papel de testigo, aquel que *hace ver* a los demás su percepción original. Pero esto tampoco es suficiente: ¿cuántos no desacreditarán esa visión, considerándola una trivialidad, algo sin sentido o sin importancia, o identificándola con algo preexistente, despojándola de sus particularidades y homogeneizándola con lo ya conocido? Ante este movimiento de descrédito, el testigo se convierte entonces en abogado: ahora debe defender lo que percibió y lo que hizo ver como algo cuya existencia debe ser afirmada, considerada auténtica, como algo, en definitiva, que tiene derecho a existir. Pedimos licencia para evocar un largo pasaje sobre esto:

(...) Percibir no es simplemente captar lo percibido, es querer testimoniar o atestiguar su valor. El testigo nunca es neutral o imparcial. Tiene la responsabilidad de *hacer ver* aquello que tuvo el privilegio de ver, sentir o pensar. Se convierte en un creador. De sujeto que percibe (ver), se convierte en sujeto creador (hacer ver). Pero esto es porque, detrás del testigo, surge otro personaje, el abogado. Es él quien convoca al testigo, quien hace que toda creación se convierta en un discurso de defensa a favor de las existencias que ella hace aparecer, o mejor dicho, comparecer. Es necesario dar fuerza, una amplitud a aquello de lo que fuimos testigos privilegiados. (...) Hacer “más” reales ciertas existencias, darles una posición o un destaque particular, ¿no es un medio de legitimar su manera de ser, de conferirles el derecho de existir bajo determinada forma? (Lapoujade, 2017, p. 23-24, énfasis en el original)

¿Cómo no pensar en Ferenczi después de leer este pasaje? ¿Cómo no pensar en su agonía al entrar en contacto con la dimensión del trauma en su clínica, y luego en su lucha por darle el derecho de existir dentro del movimiento psicoanalítico? ¿Cómo no pensar en sus esfuerzos por dar voz a aquellos que fueron violentados y desacreditados en el seno de sus propias familias, y que amenazaban con continuar en ese estado en los tratamientos analíticos debido a los propios analistas? Pero también, ¿cómo no pensar que Ferenczi buscó legitimar y sacar de la exclusión los diferentes modos de expresión? Procuró ofrecerles ciudadanía en el territorio clínico-conceptual del psicoanálisis y aspiró a conferirles valor, singularidad, potencia. Ferenczi, nos parece, hizo ver las múltiples formas de expresión y defendió el derecho de ellas a existir. Por no haberlas excluido, entró en contacto con muchos planos de realidad, incluyendo el del trauma.

Al dar ciudadanía a los otros modos de expresión, Ferenczi no solo los puso en escena, sino que también aseguró que fueran recibidos y pensados en toda su especificidad. El resultado de esto es que el lenguaje no se separa fundamentalmente de los demás modos de expresión, ni se toma como modelo para pensarlos a posteriori, de acuerdo con sus propias reglas. No es casualidad que la categoría “preverbal”, utilizada a menudo para calificar las características etiológicas de determinadas configuraciones clínicas, sea absolutamente extraña a la teoría ferencziana. Hablar de “preverbal” implica dos ideas concomitantes: algo que no es verbal y algo que *aún* no es (o que *no ha podido* ser) verbal. Tanto en un caso como en el otro, el lenguaje acaba funcionando como norma, como referencia, como punto de llegada, y lo “preverbal” se convierte en una fórmula que comprime y oculta -o que excluye en su especificidad- todas las formas de expresión no identificadas con el lenguaje. Juntas, verbal y preverbal se convierten en dos dimensiones, opuestas entre sí, pero al mismo tiempo unidas para asegurar una única norma. Nada más distante de la propuesta de Ferenczi.

Aunque la elaboración de la categoría de lo llamado “preverbal” tiene una importancia innegable para pensar la clínica, el pensamiento de Ferenczi se aparta de ella precisamente por no someter a una lógica que coloque el lenguaje como categoría hegemónica aquello que se distingue de él. Cada modo de expresión —incluyendo el lenguaje— tiene su propia potencia y, sin embargo, todos ellos se mezclan, presentándose en mayor o menor intensidad en cada movimiento. En otras palabras, Ferenczi piensa los diferentes modos de expresión en su diferencia. Así, al desglosar las transiciones que se desarrollan antes y, al mismo tiempo, en concomitancia con el lenguaje verbal, la sensorialidad y la motricidad adquieren la misma importancia en su teoría y práctica que el habla. Un modo no necesita estar subsumido en otro ni ser transliterado a uno específico, supuestamente superior.

De hecho, Ferenczi se pregunta si una expresión que se manifiesta predominantemente a través de los movimientos del cuerpo debe ser traducida en palabras. Lo que él defiende es que el papel del proceso analítico es permitir que una expresión se desarrolle, se despliegue, y tenga a su favor todas las condiciones para su expansión. Dos momentos del *Diario clínico* revelan claramente esta ética a favor de la expresión (Ferenczi, 1932/1990). En un primer momento, al presenciar el dolor de las crisis neocatárticas y sentirse profundamente afectado por ellas, Ferenczi interrumpía lo que se estaba expresando. Hasta que se dio cuenta de que la interrupción, incluso si estaba basada en un sentimiento de compasión y de protección hacia sus analizandas, era perjudicial, ya que no permitía que aquello que estaba siendo expresado se desarrollara

-algo análogo a lo que les había ocurrido cuando eran niñas. Se dio cuenta de que intentar poner en palabras, es decir, intentar representar la expresión corporal, tendría un efecto similar.

Progresivamente, Ferenczi comprendió que era necesario que las expresiones, por más terribles que fueran para la paciente (y para quien las testimonia, el analista), pudieran desplegarse con la mayor libertad posible. Solo así ambos podrían entrar en contacto con aquello que había sido clivado. No es casualidad que, en un segundo momento del *Diario clínico*, él comenzara a considerar que el contenido clivado no es una memoria estática y cristalizada, sino una tendencia, una tendencia de que algo que fue interrumpido pueda desplegarse en el presente (Ferenczi, 1932/1990). Este despliegue exige del analista menos su traducción en palabras —lo que significaría su interrupción— y más una recepción afectiva por parte de él. Por recepción afectiva, entendemos que el analista se permite ser afectado por lo que se expresa, lo que incluye permitir que él mismo exprese los efectos de ser afectado. Esta es la base de su crítica a la posición neutral y fría del psicoanalista, y uno de los efectos más importantes de su teoría de la expresión, que comenzó a desarrollarse veinte años antes.

REFERENCIAS

- Bachelard, G. (1938/2011). *A formação do espírito científico: Contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Câmara, L. (2018). *Modulações do corpo: Expressão e impressão na teoria ferencziana* (tese de doutorado). Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Câmara, L.; Herzog, R.; Canavêz, F. (2018). A palavra e o corpo: Impressão e expressão na teoria ferencziana. In: A. Maciel Jr. (Org.), *Trauma e ternura: A ética em Sándor Ferenczi*, p. 73-82. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Deleuze, G. (1968/2017). *Espinosa e o problema da expressão*. São Paulo: Editora 34.
- Espinosa, B. (1677/2015). *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Ferenczi, S. (1910/1927). Über obszöne Worte (Beitrag zur Psychologie der Latenzzeit). In: *Bausteine zur Psychoanalyse, band I: Theorie*. Leipzig/Wien/Zurich: Internationaler Psychoanalytischer.
- Ferenczi, S. (1910/1991). Palavras obscenas: Contribuição para a psicologia do período de latência. In: *Psicanálise I* (trad. A. Cabral), p. 109-120. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1912/1927). Über passagère Symptombildungen während der Analyse (Passagère Konversion, Substitution, Illusion, Halluzination, “Charakterregression” und “Ausdrucksverschiebung”). In: *Bausteine zur Psychoanalyse, band II: Praxis*. Leipzig/Wien/Zurich: Internationaler Psychoanalytischer.
- Ferenczi, S. (1912/1991). Sintomas transitórios no decorrer de uma psicanálise. In: *Psicanálise I* (trad. A. Cabral), p. 185-195. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1913/1927). Entwicklungsstufen des Wirklichkeitssinnes. In: *Bausteine zur Psychoanalyse, band I: Theorie*. Leipzig/Wien/Zurich: Internationaler Psychoanalytischer.
- Ferenczi, S. (1913/1992a). O desenvolvimento do sentido de realidade e seus estágios. In: *Psicanálise II* (trad. A. Cabral), p. 39-53. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1913/1992b). Ontogênese dos símbolos. In: *Psicanálise III* (trad. A. Cabral), p. 105-108. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1914/1992). Ontogênese do interesse pelo dinheiro. In: *Psicanálise III* (trad. A. Cabral), p. 149-156. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1915/1992a). Análise das comparações. In: *Psicanálise II* (trad. A. Cabral), p. 193-201. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1915/1992b). Anomalias psicogênicas da fonação. In: *Psicanálise III* (trad. A. Cabral), p. 175-178. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1919/1939). Hysterische Materialisationsphänomene (Gedanken zur Auffassung der hysterischen Konversion und Symbolik). In: *Bausteine zur Psychoanalyse, band III: Arbeiten aus den Jahren*. Budapest: Hans Huber.
- Ferenczi, S. (1919/1992). Pensamento e inervação muscular. In: *Psicanálise II* (trad. A. Cabral), p. 347-349. São Paulo: Martins Fontes.

- Ferenczi, S. (1919/1993a). Dificuldades técnicas de uma análise de histeria (com observações sobre o onanismo larvado e os “equivalentes masturbatórios”). In: *Psicanálise III* (trad. A. Cabral), p. 1-7. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1919/1993b). Fenômenos de materialização histérica (uma tentativa de explicação da conversão e do simbolismo históricos). In: *Psicanálise III* (trad. A. Cabral), p. 41-53. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1920/1992). Matemática. In: *Psicanálise IV* (trad. A. Cabral), p. 177-187. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1921/1993a). Prolongamentos da “técnica ativa” em psicanálise. In: *Psicanálise III* (trad. A. Cabral), p. 109-125. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1921/1993b). Reflexões psicanalíticas sobre os tiques. In: *Psicanálise III* (trad. A. Cabral), p. 77-104. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1924/1993a). Perspectivas da psicanálise (sobre a interdependência da teoria e da prática). In: *Psicanálise III* (trad. A. Cabral), p. 225-240. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1924/1993b). Thalassa: Ensaio sobre a teoria da genitalidade. In: *Psicanálise III* (trad. A. Cabral), p. 255-325. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1926/1993). O problema da afirmação do desprazer (progressos no conhecimento do sentido de realidade). In: *Psicanálise III* (trad. A. Cabral), p. 393-404. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1928/1939). Die Anpassung der Familie an das Kind. In: *Bausteine zur Psychoanalyse, band III: Arbeiten aus den Jahren*. Budapest: Hans Huber.
- Ferenczi, S. (1928/1992). A adaptação da família à criança. In: *Psicanálise IV* (trad. A. Cabral), p. 1-13. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferenczi, S. (1930/1992). Princípio de relaxamento e neocatarse. In: *Psicanálise IV* (trad. A. Cabral), p. 53-68. São Paulo: Martins Fontes.
- Gondar, J. (2010). As coisas nas palavras. Ferenczi e a linguagem. *Cadernos de Psicanálise (CPRJ)*, 32(23), 123-132.
- Lapoujade, D. (2017). *As existências mínimas*. São Paulo: n-1

(*) Profesor Adjunto del Departamento de Psicología (DPsi) de la Universidad Federal de São Carlos (UFSCar). Postdoctorado por el Programa de Posgrado en Psicología de la Universidad Federal Rural de Rio de Janeiro (UFRRJ). Máster y Doctor en Teoría Psicoanalítica por la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ). Forma parte del grupo de Trauma y Catástrofe, coordinado por el Prof. Joel Birman, y el Grupo de Investigación Brasileño Sándor Ferenczi, presidido por el Prof. Daniel Kuperman. Fue miembro del Núcleo de Estudios em Psicanálise e Clínica da Contemporaneidade (NEPECC) de 2009 a 2017. Es editor ejecutivo de la revista *Tempo Psicanamático (SPID)*. Las principales áreas de interés son: la teoría y la práctica de Sándor Ferenczi, con énfasis en sus investigaciones sobre el cuerpo; la inhibición en la teoría freudiana y en la contemporaneidad; el concepto de virtual en Henri Bergson; epistemología e historia de la ciencia, particularmente biología; neuropsicología del envejecimiento, en particular evaluación y rehabilitación de la función de la memoria.

Dirección para correspondencia: lcpcamara@ufscar.br

(**) Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), Profesora del Instituto de Psicología, Programa de Posgrado en Teoría Psicoanalítica, Rio de Janeiro/RJ, Brasil; Profesora Asociada del Programa de Posgrado en Teoría Psicoanalítica de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Regina Herzog es becaria de productividad en investigación del CNPq – Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico.

Dirección para correspondencia: rherzog@globo.com

Publicado en: *Psic. Clin.*, vol. 33 N° 2, pp. 337-356, Rio de Janeiro, mai-ago/2021.

Volver a Artículos sobre Ferenczi
Volver a Newsletter 27-ALSF