

Federico García Lorca, Juego y teoría del duende.

Algunas conexiones entre poesía y psicoanálisis

Luciana Bianchera

«Se conocen los caminos para buscar a Dios.

Para buscar al Duende no hay mapas ni prácticas».

(Federico García Lorca)

Hay escritores y conceptos que te cambian la vida por la forma en que se introducen en tu pensamiento y en tu mundo afectivo y construyen tu manera de sentir, fusionándose con tu historia. Todo ello crea una memoria de las palabras que has leído y que seguirán soldándose con tus palabras en una geografía lingüística y sentimental en la que, poco a poco, te pensarás, sentirás, comunicarás y los demás empezarán a reconocerte. García Lorca me precede, me acompaña y está conmigo desde mi juventud, esculpe mi idea de la verdadera poesía, excita mi imaginación y me ha guiado hacia España, sobre todo en los últimos años.

En este artículo me ocuparé de Federico García Lorca y de su texto «Juego y teoría del duende» (2016); en parte lo haré contándoles un diálogo que mantengo en mi interior y en mi propio trabajo, entre el psicoanálisis y la poesía, haciendo conversar en particular a Lorca con Enrique Pichon-Rivière. Pichon-Rivière fue el fundador de la Escuela de Psicoanálisis a la que me refiero, la psicoanálisis operativa, nacida en Argentina de la mano de este extraordinario psiquiatra, de origen europeo, que emigró en su infancia a la tierra de los guaraníes y se convirtió en protagonista de una poderosa revolución en el ámbito de la psicología social.

Algunos aspectos de su pensamiento son, en mi opinión, una especie de manifiesto existencial y poético, además de clínico, y contienen innumerables puntos de contacto con nuestro poeta. Estos aspectos se encuentran cuando habla de su interés por el hombre en situación, el hombre en su contexto, en sus vínculos con los demás, con la historia y la política. Asimismo, cuando habla del hombre por cómo enferma y puede curarse a través de los grupos, por cómo el hombre aprende antropológicamente, y por su cuidado por el proceso creativo, su vínculo con el inconsciente, con la aparición de fantasías y fantasmas que recorren las relaciones intersubjetivas.

Pichon-Rivière se ocupó en profundidad de la transmisión inter y transgeneracional, de los secretos familiares y su poder, de la influencia de las migraciones en las condiciones psíquicas y sociales de los sujetos.

En particular, se detuvo en el concepto de Emergente, que describe como la aparición de una nueva forma de pensamiento, a través de un gesto, un silencio, una intuición, y nos lanza directamente al inconsciente y a sus mil recursos (Pichon-Rivière, 1971).

Pichon-Rivière cultivó durante toda su vida una estrecha relación con el arte: escribió poemas, entabló relaciones con los principales exponentes del surrealismo y, en particular, le fascinaban el conde de Lautréamont y los «aspectos siniestros» e inquietantes de su poética.

Ya podríamos esbozar una conexión entre los conceptos psicoanalíticos de emergente y siniestro con el de duende de Lorca. Por siniestro se entiende el aspecto oscuro e inquietante presente en

los objetos de la vida cotidiana y en las relaciones familiares en la dimensión psicoanalítica (Pichon-Rivière, 1991).

Pero dejemos temporalmente a Pichon-Rivière recordando una de sus reflexiones sobre el artista, visto como portador del inconsciente de la comunidad, de los grupos, y necesariamente como elemento perturbador. El artista es visto como portavoz de cosas aún prematuras, ocultas, negadas.

En realidad, el mismo destino suele correr la suerte del conocimiento.

El artista, en este texto, es Lorca, entregado a un destino trágico tan arraigado en la historia de su país. Lorca nace y muere en dos fechas importantes de la historia española.

Nace en Fuente Vaqueros, Viznar, cerca de Granada, en 1898, el año del Desastre de España, el fin de sus sueños y gestos de potencia colonizadora, derrotada por América; un periodo seguido de una época de desilusiones y sentimientos de fracaso, pérdida de identidad como país soberano, pero también de grandes transformaciones. Y muere en 1936, fusilado por un escuadrón de fuerzas nacionalistas, durante la guerra civil.

Su cuerpo, probablemente arrojado a una fosa común, nunca fue encontrado. Muere en vísperas del establecimiento de la dictadura franquista, por lo tanto, al borde de otro precipicio para España, que se sumirá en el horror y la violencia que continuarán hasta 1975, cuando comienza la «transición».

El futuro de Lorca está como preso en el futuro de su país y en una red de coincidencias y predicciones que lo hacen especial. Pero en el período que transcurre entre su nacimiento y su muerte, un tiempo muy breve en realidad, podrá vivir los años del renacimiento de España, una transformación cultural extraordinaria que culminará con la generación del 27, formada por hombres de cultura que intentan conectar España con el resto de Europa.

La experiencia formativa y de estudio en la Residencia de Estudiantes de Madrid le llevará a estar en contacto con las jóvenes promesas de la generación del 27, entre las que se encuentran Luis Buñuel, Salvador Dalí, Fernando de Los Ríos y Ángel Garma, que más tarde se convertiría en un importante psicoanalista en Argentina.

En particular, fue el contacto con Ángel Garma lo que constituyó, para mí, el objeto de la búsqueda de pruebas de un vínculo entre Lorca y el psicoanálisis, una verdadera investigación que me llevó, en el verano de 2024, a conocer y entrevistar a la nieta de Federico, Matilde López, y a su marido. En esa ocasión, también pude conocer a una serie de directores de teatro que se han ocupado en varias ocasiones de la puesta en escena de sus obras.

Estos encuentros tuvieron lugar en Zaragoza, y no oculto la emoción que sentí al escuchar las historias, los afectos, el trauma de una familia y la naturalidad con la que Matilde compartía íntimamente la historia de este gran poeta.

Nos mostraron textos, fotografías y siempre recordaré el asombro de Matilde al poder contar una historia que probablemente llevaba años enterrada. Fueron días de furiosa poesía, investigación y maravilla.

Recibí muchísima información sobre la vida personal y amorosa del poeta, sobre su intenso contacto con la cultura gitana, su gran conocimiento de la cultura clásica, la difícil condición de la homosexualidad, los amores dolorosos, los viajes, con especial atención al viaje a América, su capacidad para trasladar el deseo hombre-mujer al deseo hombre-hombre. Nos transmitió la conciencia de la opresión de la mujer que aparecerá en muchas de sus obras, su dedicación a la difusión de la cultura destinada a la parte más pobre de la población. Durante años, de hecho, con un grupo de compañeros artistas y directores de escena, recorrió pueblos y campos de la nación

con la compañía teatral La Barraca, con vocación de cercanía a la gente pobre, una actitud pedagógica y de divulgación cultural extraordinarias.

En su pensamiento y en su capacidad creativa actúan restos vivos de las grandes culturas que impregnan España: árabe, judía sefardí, católica, huellas de estas culturas están presentes en su poética, en la pasión que sabe expresar, en la elección de los símbolos.

Por ejemplo, la luna, el caballo, el toro, el viento, la guitarra, la sangre, cada uno con significados diferentes y a menudo ambivalentes. La luna como misterio e influencia sobre el mundo natural y el corazón humano, pero también como entidad misteriosa, oscura y amenazante. El caballo, vitalidad gitana, con connotaciones eróticas; el toro, símbolo de fuerza, pero también de tragedia, de fin y desafío. El viento, como destino fugaz e incontenible de los afectos.

El agua, símbolo ambivalente por excelencia, fuente de vida y regeneración, pero también de muerte y destrucción. La guitarra, imagen de la expresión artística, a menudo utilizada para representar el llanto, el dolor del poeta. La sangre, por último: fertilidad, pero también muerte y violencia.

Los mismos colores adquieren en Lorca significados extraordinarios: el blanco, pureza, pero también frío y opresión; el negro, la noche, el misterio, el mundo gitano; el rojo, pasión, violencia, sangre; por último, el verde, naturaleza, esperanza, juventud, envidia y celos. Todo esto nos da una idea de la complejidad de sus referencias culturales, la potencia de sus metáforas, su capacidad para profundizar en la línea que entrelaza la vida, la muerte, el amor y el destino.

Pocos como él han sabido tejer una poética tan íntimamente ligada a la tradición y a la transformación al mismo tiempo, la militancia de la que se convertirá en protagonista se manifestará a través de la transmisión cultural, el anticonformismo del pensamiento, la subversión de la poética. Elementos que probablemente contribuirán a su asesinato.

A este respecto, Lorca sostenía que el artista debe ser única y exclusivamente artista, ya que al ofrecer todo lo que tiene dentro como poeta o como pintor ya hace suficiente. Siempre es la figura de un anarquista, que escucha las voces que tiene dentro, la voz de la muerte, con todos sus presagios, la voz del amor, la voz del arte. Para él, el arte es hacerse cuerpo en el teatro, en el erotismo que trasluce en cada una de sus palabras, en la pasión que baila el flamenco.

El arte es convertirse en viaje y conocimiento de otros países. Su viaje a Estados Unidos y Sudamérica le permitirá comprender aún mejor su íntimo vínculo con su tierra y, al mismo tiempo, redescubrir las raíces de la cultura española presentes en Argentina, Cuba y otros países.

La obra «Poeta en Nueva York» (García Lorca, 1940) aborda aspectos de asombrosa anticipación histórica sobre la alienación del hombre, la soledad y la desesperación que los pobres pueden vivir en las grandes ciudades. En Harlem encontrará una intensa conexión con la «negritud», con el espíritu de los negros, que tanto le pertenece y con el que se identifica en muchos aspectos. Hablando de su «Poeta» en Nueva York, escribirá: «En medio de todo este fervor, quien visita el barrio percibe en los negros una clara ansiedad por la nación y, aunque a veces dan espectáculo, siempre conservan un fondo de espiritualidad incorruptible. Una vez, en un cabaret, el Small Paradise, donde la masa del público bailarín era negra, húmeda y grumosa como un tarro de huevas de caviar, vi a una bailarina desnuda contoneándose bajo una lluvia invisible de fuego. Pero justo en el momento en que todos empezaron a gritar, creyendo que estaba poseída por el ritmo, capté en sus ojos la reserva, la lejanía, la certeza de su ausencia ante ese público de extranjeros y estadounidenses que la admiraban y que, como ella, era todo Harlem» (García Lorca, 2023, p. 25).

Las conferencias

La densidad y la intensidad de Lorca como artista y como persona son tan fuertes que solo podemos hacer un pequeño acercamiento a la riqueza de su genio, dejando a cada uno de nosotros el placer de la investigación.

Con nuestro psicoanalista Pichon-Rivière existe otro poderoso hilo conductor: la fuerza comunicativa que ambos sabían imprimir a las conferencias, al diálogo con el público, el carisma que involucraba a los participantes en una especie de ardiente transmisión de nociones, ideas y afectividad.

En cuanto a Pichon-Rivière, él convertiría esta parte del trabajo de transmisión y escucha del público en una estructura fundamental de su pensamiento sobre la formación en psicoanálisis.

Por su parte, las numerosas conferencias que Lorca impartió en España y América entre 1922 y 1935 forman parte de su rica, aunque demasiado breve, trayectoria artística y deben considerarse testimonios esclarecedores del incesante ejercicio intelectual y emocional de este genio proteiforme.

En las conferencias se interroga sobre el concepto de creación en el arte y sobre el complejo sistema de relaciones que se establece entre el autor y su obra, entre la obra y el destinatario, procediendo a discurrir con esa «mezcla de instinto y saber poético» que le atribuye su amigo el poeta Luis Cernuda (1957).

Había en su proceder una musicalidad, una participación física, un juego de ojos y manos, una sensibilidad a las miradas que hacía decir a quienes podían escucharlo que es inimaginable la fuerza sugerente que es capaz de transmitir cuando habla.

Carlos Morla Lynch (1958), diplomático y melómano chileno, en su texto «En España con Federico García Lorca», lo describe como un hombre caracterizado por un fervor y un color insuperables, como el de las vírgenes en los templos andaluces, que se refiere a las Nanas infantiles, las canciones infantiles, y tiende a esforzarse por explicar y poner en práctica el duende: ese poder misterioso, indescifrable, que se percibe, que te hechiza, pero que no se puede explicar. Una emoción sutil, colectiva, imposible de definir. Sin duda, lo habita un diablillo mágico, invencible, maravilloso, que se expresa no solo a través de sus labios, sino también en el lenguaje de sus manos, de sus brazos, de su cabello desordenado, de todo su ser, que se transforma y se multiplica en una infinidad de personajes conmovedores y vibrantes.

El aspecto esencial y constante de sus conferencias más famosas, preparadas sobre todo en los años de la Segunda República, consiste en la complementariedad y la mezcla de las artes, entrelazadas en un crescendo creativo que transmite con un instinto apasionado. En estos años, Lorca ama, escribe, recita, estudia, transmite, devuelve las grandes obras teatrales al público de los desheredados a través de La Barraca y llega a formular la conferencia «Juego y teoría del duende». Aún no sabe que muy pronto su libertad de pensamiento y la fuerza de cambio que transmite a su alrededor le costarán la vida.

Juego y teoría del duende

El duende llega a Lorca a través de su interés por el cante jondo, el canto primitivo andaluz, el canto tradicional en el que confluyen elementos populares, un potente sincretismo cultural del que la expresividad flamenca recogerá el testimonio.

Canto cargado de ecos orientales, de colores espirituales, de una energía tensa entre la vida y la muerte, siempre consciente de la muerte y de la alegría, simultáneamente. El interés por el canto jondo ya estará presente en Lorca en 1922, estimulado por el prestigioso compositor Manuel de Falla, pero las primeras conferencias sobre el duende se celebrarán curiosamente fuera de España, en ese viaje tan lleno de significados, entre los que se encuentra el intento de curarse de un dramático dolor amoroso.

Las impartirá precisamente en Argentina, en Buenos Aires, en 1933, y no creo en absoluto que los lugares en los que realizamos nuestras acciones sean casuales. Las presentará lejos de casa, en un Sudamérica en el que busca raíces y diferencias, en el que reencuentra su lengua, que tanto habría echado de menos en Nueva York.

En Cuba y en Buenos Aires sentirá la misma empatía que le recorría las venas en Harlem, empatía por las expresiones musicales y rituales que, en su opinión, están íntimamente conectadas con su cultura por la anulación de la distancia psíquica entre el médium y su público: en las ceremonias naniga de Cuba, la Rumba de calle con su atmósfera de sensualidad y liberación, ese vínculo profundo entre los oficiantes del rito santero y los adeptos, entre los cantaores y los participantes de una juerga flamenca.

En «Juego y teoría del duende» (2016), Lorca escribirá: «De manera clara, con el tono que excluye de mi voz destellos de madera, enredos de cicuta y ovejas que de repente se convierten en cuchillos de ironía, intentaré ofreceros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorosa España» (ibíd., p. 84).

A lo largo de toda la obra aparecerán los contrastes insuperables pero perfectamente necesarios entre sí para comprender la esencia de la poética lorquiana: estar siempre al borde de todo y estar profundamente inmerso en ello, el amor inmenso por la vida y la presencia insoportable de la muerte. Y volvemos a encontrar una mezcla de antropologías y sincretismos culturales, amor y odio inextricablemente conectados en el cuerpo, en los sentimientos, en las relaciones, una especie de bisexualidad psíquica, la apertura a todas las posibilidades, un erotismo, que a veces prevalece sobre la sexualidad, hacia todo, en cada gesto, una pasión desenfundada por las formas en que se presenta la naturaleza.

El aspecto antropológico en Lorca es poderoso, al igual que el uso imparable del inconsciente que le llevará a construir símbolos y metáforas inolvidables, asociando objetos, imágenes y sonidos aparentemente distantes.

En otro pasaje de «Juego y teoría del duende» dirá: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende y no hay verdad más grande. Esos sonidos negros son el misterio, las raíces que se hunden en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero del que brota lo que es arte. Poder misterioso que todos sienten y que nadie explica.

Por lo tanto, el duende es un poder y no un hacer, es una lucha y no un pensar. El duende surge desde dentro, desde la punta de los pies» (2016, p. 86-87).

Encontramos algo similar en Goethe (2022) en su concepto de lo demoníaco, es decir, aquello que no podemos explicar pero que se revela en los hechos, ajeno al intelecto y a la razón. Lo demoníaco no es maligno ni malo, el demonio que se alía con Fausto representa la contradicción, la irracionalidad, un principio que puede ser tanto destructivo como creativo, ciertamente sorprendente, en cierto modo curativo, un poder, de nuevo, misterioso y hasta reconfortante.

El duende y lo inefable

Conectemos ahora aún más esta conferencia con algunas reflexiones que nos remiten al psicoanálisis con ideas que nos ofrece Ignacio Garate Martínez (2005), psicoanalista español, al abordar la relación con el duende.

Como estamos comprendiendo, el duende habita en las entrañas del cuerpo y teje una sutura diafana entre la carne y el deseo, animado por la voz o el gesto que surge del cante y el baile jondo, pero que se extiende a todos los campos del arte. Donde realmente se diferencia es en la naturaleza de la inspiración o la impostura.

Siempre en relación con el cante jondo, Lorca (2016) afirmó en una de sus conferencias: «El cante jondo se acerca al ritmo de los pájaros, a la música instintiva del álamo negro y de las olas; es sencillo en su forma y en su desuso.

Es también un raro ejemplo de canción primitiva, la más antigua de toda Europa, donde las ruinas de la historia, sus fragmentos líricos devorados por la arena, aparecen tan vivos como en la primera mañana de su vida. El ilustre Falla afirma que la «siguiriya gitana» es una canción perteneciente al grupo del cante jondo, declarando que es la única canción del continente europeo que se conserva en su forma pura. En sus diferentes composiciones, estilos y cualidades, tiene en sí misma la musicalidad primitiva de los pueblos venidos de Oriente» (ibíd., p. 100).

De estas palabras se desprende una dedicación al sincretismo del arte, la música y los lenguajes, tan valiosa para comprender a Lorca, pero igualmente presente en la antropología y en algunos autores del psicoanálisis. Llegamos ahora a comprender que «el duende nace de la lucha entre un cuerpo y otro que lo habita y yace dormido en lo más profundo de las entrañas» (Lorca, 2016, p. 111).

En el mismo texto leemos: «Cada arte y cada país tienen capacidad de duende, de ángel y de musa, y así como Alemania es tierra de musas e Italia eternamente tierra de ángeles, España siempre ha estado movida por el duende. Como país de música y danzas milenarias en el que el duende exprime limones al amanecer y como país de muerte. Como país abierto a la muerte: en todos los países la muerte es un final, cuando llega se cierra el telón, en España no, se abre. Allí, muchos viven encerrados entre cuatro paredes hasta el día en que mueren y los sacan a la luz del sol. Un muerto en España está más vivo de muerto que en cualquier otro lugar del mundo: su perfil florece como el filo de una navaja» (ibíd., pp. 100-101).

El ángel, la musa y el duende, es decir, tres formas de inspiración y caminos hacia la creatividad. El ángel viene de arriba, mirando hacia arriba, Rafael es un ejemplo de ello: inspiración luminosa que proviene de la relación con el Cielo. La musa es un concepto femenino, inspiración que nace de la relación entre las cosas, las proporciones, originaria de la antigua Grecia y del amor por las formas perfectas, contiene aspectos de medición, estudio, es culta y refinada, se nutre de vínculos sensuales.

El duende, como decíamos, viene de dentro, una lucha interior que el hombre lleva a cabo, un cuerpo a cuerpo que en España se expresa también a través de la corrida y el baile, lo masculino y lo femenino, la infinita complejidad del erotismo y sus innumerables formas. De nuevo Lorca y sus palabras: «El duende no se manifiesta si no ve una posibilidad de muerte, si no sabe que tiene que dar vueltas alrededor de su casa, si no tiene la certeza de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo. Al duende le gustan los bordes del pozo, en lucha con su creador, el duende hiere y en el cuidado de esta herida que nunca se cura reside lo insólito, lo inventado en la obra del hombre» (Lorca, 2016, p. 107-108).

También podría ser la lucha entre la libertad y la disciplina artística, la batalla entre lo que sabemos de nosotros mismos y nuestra parte aún desconocida que se asoma y pide espacio y acogida. Lo oscuro, lo no ordinario, por decirlo con Freud, diríamos lo perturbador que nos inquieta, la «sombra» de la que habla Jung.

Para Lorca, la batalla está ganada cuando el poeta consigue liberarse del mundo que lo limita, abandonándose a la poesía pura. Entonces deja de desear lo que puede imaginar estando conectado únicamente a la realidad y pasa de la imaginación a la inspiración. Se trata, pues, de mirar «con ojos de niño y pedir la luna» (Lorca, 2016, p. 117), de soñar, en un estado de ensueño, como nos sugiere Gaston Bachelard (1973) en su «Poética del ensueño» y sobre lo que Bion (1962) desarrollaría un concepto extraordinario para el psicoanálisis.

En la inspiración, las relaciones causa-efecto no se pueden explicar solo con la ayuda del intelecto, sino que hay que aceptar la incongruencia, aceptar que lo poético y lo creativo están fuera del dominio de la lógica. En cierto modo, es una locura y nos pide que nos dejemos llevar por las palabras y su historia.

La palabra duende existe formalmente en castellano desde hace siglos y alude a una especie de duendecillo o demonio que infestaba las casas. Se compone de dos palabras, «duen de casa», señor de la casa.

Podría derivar de la palabra Duar, que en árabe significa precisamente Casa.

Se utilizaba en expresiones como «parece un duende» para referirse a alguien que siempre se esconde o está siempre solo.

En realidad, también existe la expresión «tener ángel», para referirse a alguien que posee un cierto encanto, un talento exclusivo.

Con el tiempo, se añade la expresión «tener duende» para referirse a una persona que imagina algo inquietante con la acepción de encanto, misterioso e inefable.

Y aquí es donde se vuelve bastante interesante para el psicoanálisis y para Garate Martínez (2005): lo inefable es aquello que no se puede explicar con palabras, la incapacidad de decir, de sentir, de construir un discurso preciso que permita compartir un sentimiento, o al menos comprenderlo.

Garate Martínez diría que entonces nos viene inmediatamente a la memoria el «sentimiento oceánico» con el que Romain Rolland explicaba su voluntad y su experiencia de fusión con el universo entero, escribiéndole a Freud, quien lo mencionaría en su obra «La angustia de la civilización» de 1929, refiriéndose al sentimiento de religiosidad, que él identificaba como una ilusión. Ilusión o incluso un sentimiento muy particular que millones de personas experimentan como una vivencia de eternidad, como ser sin límites y sin barreras, de alguna manera una vivencia oceánica, precisamente. No tendría que ver con la idea de inmortalidad, sino que sería precisamente la fuente de la energía religiosa, que las diferentes iglesias capturarían y orientarían. Se trataría, en cierto modo, de un sentimiento de comunión indisoluble, de pertenencia inseparable a la totalidad del mundo.

Aquí es evidente la asociación de lo inefable con la experiencia del psicoanálisis, con la que nace una versión del saber que supera las connotaciones racionales y da valor a la experiencia subjetiva, que se desarrolla sobre las huellas de la ausencia para establecer una geografía de la presencia. Otro psicoanalista nos ayuda a describir esta cualidad de pertenencia al mundo, Ferenczi (1932), con su concepto de Orpha, con el que describe una especie de «ángel de la guarda», fantasías consoladoras que se producirían en nosotros ante el trauma o situaciones insostenibles para salvar el cuerpo y la mente, para seguir viviendo y resistiendo, una especie de disociación que nos salva la vida haciéndonos sentir temporalmente que formamos parte de algo más grande que nuestro propio límite físico.

El duende lorquiano sirve entonces para iluminar la metáfora sin la ayuda de la inteligencia ni del aparato crítico.

«Este poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica sería entonces el espíritu de la tierra, diferente de los Lares y Penates de antaño, sino un duende que habita un cuerpo, revelado intuitivamente por el poeta cuando interroga a la musa o al ángel para discernir una forma singular de inspiración» (Lorca, 2016, p. 98).

Por lo tanto, la poética de Lorca no consiste en procurar placer o impresionar la sensibilidad del lector. Su teoría literaria no es el producto bello, ni el fruto perfecto, sino más bien lo «más necesario» para dar nombre a algo que aún no lo tiene, para transformar en acto literario lo que está invocando el cielo.

Sentimos cómo este «dar nombre a algo que aún se debate sin ser nombrado» nos lleva de la poética al psicoanálisis y une directamente las dos experiencias de la vida.

Entonces: «A través del arco vacío entra una brisa mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados, una brisa que huele a saliva de niño, a hierba pisada y a velo de medusa, que anuncia el bautismo constante de las cosas recién nacidas» (Lorca, 2016, p. 118).

Si imaginamos la escena psicoanalítica, es cierto que el psicoanálisis es un decir subjetivo ante otro que escucha, pero no solo escucha, sino que se encuentra entre la presencia y la ausencia, habita el silencio como espacio de protección y apertura que luego llamará a la interpretación con el fin de crear una palabra nueva, pensamientos renovados y visiones hasta entonces impensables.

¿Qué decir de una poética de la psicoanálisis como posibilidad de mantener abierta la cavidad del inconsciente y su poder transformador y creativo, conscientes de que el deseo se encuentra en una relación esencial con la muerte, el fin, con la ausencia, produciendo a veces un cambio?

Al igual que en la poesía, la psicoanálisis no se puede expresar con un conocimiento especulativo, no se puede sopesar su palabra, ni medirla como sugieren las buenas prácticas de laboratorio.

Es más bien un saber de la experiencia en el que, para mantener un ápice de verdad en su discurso, en el deseo, debe convocar a un duende impertinente que yace en sus entrañas y que, en la batalla entre repeticiones mortíferas, terror al cambio, ineludibilidad de la predestinación, permite un desvío lateral, una visión luminosa, la superación temporal del miedo.

He aquí el cambio radical, la sensación de frescura, de milagro de lo inefable que, en pequeña medida, puede entrelazar dos almas en una conversación temporal y vibrante.

Bibliografía

- Bachelard G., (1973), *La poetica della rêverie*, tr. it. Ed. Dedalo, Bari, 2015.
- Bion W.R., (1962), *Apprendere dall'esperienza*, tr. it. Armando editore, 1988, Roma.
- Cernuda L., (1957), *Estudios sobre poesía española contemporánea*, ed. Guadarrama, Madrid – Bogotá.
- Ferenczi S., (1932), *Diario clínico*, tr. it. Cortina, Milano, 2025.
- Freud S., (1929) *Il disagio della civiltà*, tr. it. in OSF, Bollati Boringhieri, Torino, 1975.
- Garate Martinez I., (2005), *Le duende*, ed. Encre Marine, Paris.
- García Lorca F., (1940), *Poeta a New York*, tr. it, Einaudi, Torino, 2008.
- García Lorca F., (2016), *Juego e teoría del duende*, Ibis, Pavia.
- García Lorca F., (2023), *Non miele ma sabbia o cicuta*, ed. Lindau, Torino.
- Goethe J.F., (2022), *Faust*, Feltrinelli, Milano.

Morla Lynch C., (1958), En Espana con Federico Garcia Lorca, Aguilar, Madrid.
Pichon Riviere E., (1971), Il processo gruppale, tr. it. Laueratana, Loreto, 1985.
Pichon Riviere E., (1991), La teoria del vincolo, Nuoeva Vision, Buenos Aires.