

Nº7 2025/2 La inspiración
Sobre la inspiración artística*¹

Pedro Cattapan

“Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.”
(Pessoa, 1922, p. 82)

En la Historia del arte, las condiciones psíquicas para la realización de la actividad de creación artística vienen siendo indicadas por algunos términos que se repiten con cierta frecuencia, entre ellos, el de “don”, “brío artístico” o “inspiración”. Estos términos siempre parecen apuntar a algo específico en el psiquismo del artista que le permite ser creativo. Recordemos que el propio Freud escribe sobre una “predisposición artística”, como tuvimos oportunidad de señalar en capítulos anteriores².

¹ * Cattapan, P. (2009). «**Sobre a inspiração artística**». En *Da Violência Pulsional Ao Ato de Criação Artística*. Cap. III. Disertación presentada en el Programa de Posgrado en Teoría Psicoanalítica, en el Instituto de Psicología de la Universidad Federal de Rio de Janeiro. pp. 69-78 . Orientadora: Marta Rezende Cardoso. Traducción: Deborah Golergant.

² Este texto es un capítulo de la tesis de P. Cattapan (supra, nota 1)

Comprender las condiciones psíquicas que permiten al artista crear la obra de arte nos parece fundamental. A partir de lo estudiado hasta aquí podemos emprender una investigación más profunda sobre el tema, puesto que nuestro análisis nos llevó a formular algunas hipótesis importantes sobre la creación artística.

En el capítulo II llegamos a la conclusión de que la creación artística implica necesariamente el hecho de dirigirse a otro y, por lo tanto, la remisión de lo pulsional disruptivo a ese otro. También mostramos que esa dirección al otro tiene un carácter de respuesta, de reacción al extraño interno – el otro interiorizado “intraducible”-, pero que, de hecho, esa respuesta-reacción es recibida por el público. Así, podemos reafirmar que la creación artística se realiza a partir de la pasividad del artista ante el otro interno invasor, al que asociamos las marcas psíquicas del trauma. En este capítulo cabe profundizar en esa compleja relación del sujeto con el otro interno intraducible, con lo traumático que marca la actividad artística, a fin de comprender mejor las condiciones psíquicas necesarias para la creación artística.

Como eje principal de nuestra investigación, más de una vez recurriremos a los estudios desarrollados por Jean Laplanche sobre la creación artística; después de todo, este autor otorga una especial importancia a la relación del artista con el otro inasimilable. Laplanche (1999/2001) propone que consideremos esa relación particular a partir de uno de esos términos históricamente frecuentes en la caracterización del “secreto” del trabajo artístico: el de inspiración. Más que los términos “don” o “predisposición artística”, el término “inspiración” enfatiza la dimensión del otro, dimensión que conlleva una apreciación del aspecto disruptivo y violento que destacamos como presente en la creación artística.

La inspiración

La inspiración se refiere a la afectación del artista por las musas, como lo ilustran numerosos ejemplos en la Historia del Arte. De ahí puede desprenderse que el artista es afectado por un otro de modo tal que se ve impulsado y motivado a producir obras de arte. En la inspiración podemos reconocerse un estado de fascinación del artista por la “musa inspiradora”, un estado en el cual el sujeto “se abre a la experiencia” y se deja influenciar por ella.

Esta apertura a la experiencia nos acerca a lo que estudiamos en el capítulo II sobre los efectos de la violencia de la pulsión de muerte en el aparato psíquico: la invasión de una energía libre que impide el cierre narcisista. Y ésta es justamente la aproximación que Laplanche desarrolla en «Sublimación y/o inspiración» (1999/2001).

Al estudiar la creación de los artistas, Laplanche muestra que, además del intento de dar un “tratamiento” a la violencia del otro interno traumático, el motor del trabajo artístico también debe pensarse desde el punto de vista de la inspiración, que, según su hipótesis, implica un *retorno a la relación originaria*, sobre la que nos extendimos en el capítulo II. Este autor recurre al artículo de Freud (1910) sobre Leonardo da Vinci para proponer una articulación entre la situación originaria y la seducción infantil, reconociéndolo, además, como un estudio que permite observar una clara relación entre la seducción originaria y la inspiración del artista: el recuerdo de infancia de Leonardo es interpretado por Freud como un indicador de la seducción materna que experimentó de bebé. Además, Freud plantea la hipótesis de que Leonardo buscará, en la realización de toda su obra artística, un reencuentro con esa madre, que se ausenta de su vida muy temprano.

Laplanche destacará el hecho de que la seducción es inherente a relación entre la madre y el niño, y que esa relación se encontraría en la base del fenómeno de la inspiración. Es importante recordar que en el abordaje de Laplanche sobre la relación originaria, más allá de tratarse del “paraíso perdido” de la unión madre-hijo, se subraya el papel del “infierno encontrado” en la experiencia de pasividad - ante un invasor-seducor violento - en la instauración de lo “demoniaco” de la pulsión, y del conflicto que mueve al trabajo para contenerla.

En consonancia con la constatación de una expresión de lo disruptivo en el arte (Cf cap. I y II), consideramos a la inspiración como factor necesario para la creación artística; sin embargo, vale la pena recordar que Laplanche hace una aclaración a esta afirmación en la entrevista concedida a Marta R. Cardoso (2000, op. cit.): no todo artista experimenta la inspiración, pero solo los que la experimentan merecen ser llamados artistas. Como lo propone Guillaumin (1998, op. cit.), serían justamente los sujetos que deben servirse de una “reacción creadora negativa” para dar cuenta de ese otro invasor: solo un sujeto que experimenta una situación donde sus defensas se revelan precarias ante lo traumático necesita responder a través de la creación de la obra de arte.

Por lo tanto, en la inspiración el artista *retorna* a esa situación de pasividad propia del encuentro traumático con un otro invasor. La posibilidad de un retorno a esa situación sugiere una posición de sumisión al mensaje del otro, una posición que reconocemos como relacionada con lo que Freud (1933a [1932]) llama *feminidad*, y este término nos será de mucha ayuda en la comprensión de la experiencia de la inspiración. No está de más recordar que, al final de su conferencia, Freud caracteriza a los poetas como sujetos que necesariamente viven la experiencia de la feminidad. Laplanche plantea la hipótesis de que la inspiración implica una postura estética específica ante el mundo: una postura donde la experiencia de “apertura” prevalece sobre un “cierre hermético”, donde el enigma es mantenido y la condición de desamparo es reconocida, lo que, en nuestra interpretación del

texto freudiano, es justamente lo que se busca resaltar al tratar el tema de la feminidad.

La feminidad – como nos aclara Birman (2000, op. cit.) – se relaciona con la estética de lo sublime. Este término, ya trabajado en capítulos anteriores, subraya el no-centramiento, la ausencia de cierre fálico-narcisista y el consiguiente reconocimiento de la alteridad radical. La inspiración, entonces, también se remitiría a esa estética, pues debe ser concebida como un retorno a la pasividad de la relación originaria, como experiencia de la feminidad, del desamparo. Siempre refiriéndose a la acción del otro sobre el sujeto, Laplanche escribe:

«Ahora bien, la inspiración se conjuga en otro. Su sujeto no es "el sujeto", sino el otro: lo mismo que con la seducción, la persecución, la revelación. En resonancia con el otro adulto originario, ese otro, en momentos privilegiados, viene a reabrir la herida de lo inesperado, del enigma» (Laplanche, 1999/2001, p. 267).

Según nuestra investigación, la feminidad y la inspiración suponen la posibilidad de sostener la pasividad ante el otro y, por lo tanto, la situación de *desamparo*. Esto concuerda con nuestra lectura de Heidegger: según este autor, la verdad inherente a la obra de arte –el *desvelamiento del ser* - sugiere una comprensión según la cual la creación artística sostiene el reconocimiento de la experiencia avasalladora de lo disruptivo. Y Heidegger señala que eso es justamente lo que caracteriza a la obra como artística. Vale la pena detenernos aquí en una declaración del famoso escultor Alberto Giacometti, citado por Laplanche, para entender de qué se trata en la inspiración, esa apertura a lo que está fuera del proceso representacional, a lo no-ligado, a lo incompleto, y que remite a la relación con la "verdad": «El arte me interesa mucho, pero la verdad me interesa infinitamente más» (Giacometti, apud. Laplanche, 1999/2001, p. 264). Esta declaración nos indica que la creación de la obra de arte es consecuencia de una búsqueda, de un lanzamiento hacia lo enigmático, lo disruptivo.

Para entender por qué Laplanche tuvo que recurrir a la noción de inspiración en su teorización sobre la producción creativa del artista debemos considerar la génesis de esa propuesta. Su origen puede remontarse al libro *Problemáticas III- La sublimación* (1980/1987). Así, nos encontramos nuevamente ante la sublimación, pero ahora con una tarea específica: comprender cómo Laplanche desarrolló su pensamiento para llegar a formular, a partir de una teoría de la sublimación, la hipótesis de la inspiración que está en la base de la creación artística.

De la sublimación a la inspiración

En el artículo « Sublimación y/o inspiración » (1999/2001), Laplanche pretende mostrarnos que existe una diferencia entre las nociones de sublimación e inspiración, pero esta hipótesis no siempre estuvo clara para él. Desde su libro sobre la sublimación (1980/1987, op. cit), defiende un punto de vista según el cual la sublimación sería una respuesta al ataque pulsional – a lo traumático- a través de la inscripción psíquica, como lo vimos en capítulos anteriores. En ese libro, el autor se sirve de la noción de “traumatofilia” para intentar dar cuenta del origen de la sublimación en Leonardo. Define la noción de “traumatofilia” como «... la tendencia a reexperimentar indefinidamente el traumatismo, pero también a elaborarlo, a simbolizarlo» (Laplanche, 1980/1989, op. cit., p. 176), de donde puede deducirse que en ese proceso entraría en juego una sensibilidad particular a la seducción traumática. De algún modo el sujeto parece buscar repetir una situación traumática, pero no de forma autodestructiva, sino creando a partir de lo “vivido”.

Laplanche también plantea que tanto la “traumatofilia” como la “traumatofobia”, es decir, una postura de aversión al trauma, se refieren al mismo fenómeno (*loc. cit.*): la fascinación y el malestar son evidencia de la experiencia de seducción, lo que nos permite comprender mejor la ambivalencia presente en la pasividad inicial del ser humano, a la que el artista retorna. La sensibilidad a lo traumático se expresa tanto en la fascinación por el otro seductor como en el temor ante el otro violento e invasivo.

En su libro sobre la sublimación (1980 /1987), Laplanche inicia una problematización donde se pregunta si lo que ocurre en el caso de la experiencia artística debe entenderse como una sublimación, o si se trataría de otro proceso psíquico. En ese libro el autor señala que hay una diferencia entre la actividad artística y la sublimación, y esboza algunas hipótesis sobre las particularidades de la actividad artística, como, por ejemplo, que estaría más cerca de lo pulsional que la sublimación intelectual (véase, cap. I). Aunque esta hipótesis seguirá siendo sostenida en su obra posterior, en ese estudio de 1980 la idea de “traumatofilia” no parece haber sido explorada en todas sus implicaciones. Pensamos que ello se debe, en parte, a que en ese momento el autor oscilaba entre considerar la traumatofilia como un fenómeno relativo a las actividades sublimatorias en general, y considerarla como un fenómeno especial, propio de la actividad artística.

La noción de traumatofilia reaparecerá en «Sublimación y /o inspiración» (Laplanche, 1999/2001), remitiendo, esta vez más claramente, no a un fenómeno relacionado con la “sublimación como proceso general”, sino a uno vinculado al proceso de creación artística en particular.

Volviendo nuevamente al estudio del origen de la creación, y más particularmente al estudio de cómo se da la recepción del mensaje enigmático en el caso del artista, el autor observa que existen tres maneras mediante las cuales los humanos pueden responder a ese mensaje. La primera sería una *forclusión* del mensaje, es decir, no habría traducción o inscripción. La segunda sería una traducción/inscripción del mensaje, que implica la represión de un resto inherente al trabajo de representar, proceso que favorece un cierre yoico en relación con lo no-asimilado y también con lo “inasimilable”, lo traumático. La tercera manera también es una traducción/inscripción, pero que de algún modo mantiene una apertura a lo traumático, a la posibilidad de ser afectado, lo que nos remite a la noción de traumatofilia que encontramos en el libro de 1987 y que, según la propuesta de Laplanche, podemos reconocer en el proceso de inspiración de los artistas. El artista inspirado es aquél que mantiene la “apertura”, que Laplanche define así: «La apertura es precisamente estar disponible para el otro que vendrá a sorprenderme» (1999 / 2001, p. 266) y entonces posibilitar la creación. En esta línea de pensamiento, el cierre a la posibilidad de ser afectado también es el cierre de la creatividad del sujeto.

Si la inspiración es propia del fenómeno de la traumatofilia, debemos comprender que el sujeto, además de estar “abierto” por el trauma – lo que supone que sus defensas están debilitadas - también está abierto al trauma, es decir, que se lanza a la experiencia traumática.

Recapitulando lo desarrollado hasta aquí: en el capítulo anterior suponíamos un proceso de ligazón capaz de mantener especialmente vivo el potencial de los elementos no ligados, que continúan produciendo efectos. Ahora comprendemos que los elementos no ligados son la principal fuente de inspiración para la creación artística. Lo que se destaca con la noción de inspiración /traumatofilia es que el artista, además de ser ese sujeto capaz de vivir la experiencia de lo traumático y de dar algún “tratamiento” a la violencia a través de la creación, también *mantiene* la apertura, de modo que la represión no llega a volverse dominante; al contrario: se revela frágil.

La inspiración no es el proceso creativo propiamente dicho, sino el momento psíquico que necesariamente precede y posibilita la creación artística. La inspiración hace posible un trabajo de inscripción psíquica donde el yo se mantiene abierto al ello y, más específicamente, a la expresión de las marcas, al otro interno invasor. A partir de ahí podemos comprender por qué la inspiración / traumatofilia, al suponer un no-cierre, es particularmente importante para la producción artística, y por qué no es correcto utilizar esas nociones para explicar la sublimación como proceso general.

En el primer capítulo de este trabajo destacamos, en la obra de Freud, una visión sobre los artistas que supone una “predisposición especial” a la actividad artística.

Esta perspectiva va en el sentido de la constatación de la especificidad de la inspiración por relación al proceso sublimatorio en general. *El artista tendría una “predisposición especial” y esta sería su capacidad de inspirarse*, lo que implica una precariedad yoica y una dificultad particular para establecer límites entre los espacios psíquicos, como tanto enfatiza Guillaumin (1998, *op.cit.*). Lo central en esta noción de inspiración es la gran sensibilidad ante el trauma, ya indicada en la propuesta de una traumatofilia /traumatofobia (Laplanche, 1980/1987).

Aunque ya hemos estudiado la relación entre trauma y creación, Auterives Maciel Júnior desarrolla una línea de razonamiento que merece ser examinada atentamente, pues, al igual que Laplanche, subraya la “tendencia a re-experimentar el traumatismo” como condición de la creación. El punto de vista de Maciel Júnior nos resulta especialmente rico, pues también observa que la creación puede entenderse a la luz del encuentro violento con el otro. Así, este autor enfatiza el carácter “desesperado” tanto del movimiento de la inspiración como del acto de creación, aclarándonos cuál es la relación que el artista mantiene con ese otro intraducible. Si la inspiración se entiende desde esta perspectiva, la “pulsión de dominio”, tal como la define Marta R. Cardoso (ver cap. II), es lo que aparecerá en el juego de fuerzas entre el yo y el ello. En la experiencia “abierta” de la inspiración la violencia pulsional sería avasalladora.

En su tesis, *O que nos faz pensar? As condições do pensamento na experiência-límite* (2001, *Op. cit.*), Maciel Júnior desarrolla una concepción de la “apertura” a lo traumático como condición para la creación. El autor se sirve de un enfoque particular del concepto de experiencia-límite y de la idea de un pensamiento “del afuera”, desarrollados por Michel Foucault y Gilles Deleuze, para estudiar las posibilidades de ocurrencia del fenómeno de la creación como respuesta a la violencia. Nos centraremos en lo que este autor escribe sobre la creación para intentar captar la relevancia que tiene la idea de *experiencia-límite* en la comprensión de la inspiración.

La inspiración y la experiencia límite

Para comprender la perspectiva adoptada por Maciel Júnior sobre las condiciones de la creación tendremos que familiarizarnos con algunos términos y conceptos con los que el autor trabaja, en particular los ya mencionados de “pensamiento relacionado “*al afuera*” y “experiencia límite”.

¿En qué consiste ese pensamiento relacionado “al afuera”? Para este autor, de acuerdo con las reflexiones de Foucault, se trata de un pensamiento que desafía el saber racional, el *Logos*. Este pensamiento, añade Maciel Júnior, sería algo de

fuera de la consciencia que se impone a la mente: fuerzas externas o, mejor dicho, extrañas al aparato psíquico se imponen a éste, exigiendo un trabajo de asimilación. Estas fuerzas exteriores poseen un carácter traumático, es decir, el de una situación de pasividad en el encuentro con un otro. Ellas empujan al aparato a producir la última posibilidad de defensa que le queda contra la violencia: la creación, y esa es la situación que el autor, “inspirado” en la obra de Foucault, denomina *experiencia-límite*.

Esta comprensión de la experiencia-límite se revela muy similar a la noción de inspiración con la que estamos trabajando; sin embargo, Maciel Júnior no explicita si la creación se refiere específicamente a la creación artística.

Ahora bien, este autor nos dice que la creación debe entenderse como el engendramiento del pensamiento “del afuera”. A partir de lo que aprendimos de su definición de pensamiento “del afuera” como desafiante del *Logos*, creemos que podemos articularlo con el intento de inscripción y/o expresión de las marcas del trauma, y con el no-cierre yoico. Pero lo que el autor destaca como foco de su investigación al estudiar este tipo de pensamiento no es su finalidad, es decir, la inscripción, la representación, sino el modo en que opera. El enfoque en el modo y no en la finalidad de este tipo de pensamiento señala el aspecto osado y compulsivo de ese “enfrentamiento” a lo pulsional.

Maciel Júnior nos enseña que este pensamiento solo puede operar en la experiencia-límite, cuando no hay más defensa posible por parte del yo frente al enigma del otro, y buscaremos articular esto con la inspiración. El psiquismo es impulsado, forzado a crear, y la creación solo ocurre bajo esa presión, pues la naturaleza de la pulsión de vida es conservadora, en el sentido de no “querer” abandonar lo que ya edificó, lo que ya está construido, incluso en el síntoma (Freud, 1920). Vale la pena resaltar la importancia que da Maciel Júnior a la comprensión de esa experiencia-límite como un encuentro, pues un encuentro supone un otro, una alteridad, tal como la idea de inspiración.

El pensamiento “del afuera” ocupa un lugar privilegiado en la concepción de este autor sobre la alteridad. Este pensamiento se refiere al “...límite del saber, a un impensado radical, es decir, a un inconsciente” (Maciel Júnior, 2001, Op. cit., p. 97), y por lo tanto - podemos añadir - a un otro radical intraducible por relación al yo. Este pensamiento aparece como repetición que insiste en una elaboración, lo que nos acerca a una concepción del aparato psíquico como aparato de traducción, donde lo que no se puede traducir es un otro enigmático e invasivo que Laplanche (1970) y Pontalis (1981) reconocen en la madre que favorece una seducción abrumadora. Este pensamiento no es simplemente un trabajo del yo que busca dar sentidos, significados, representaciones; debemos entenderlo como una imposición de lo que está “afuera”, o sea, de la alteridad radical. Así, es el pensamiento lo que se impone al aparato, y no al revés; dicho de otro modo, el psiquismo es invadido

por un pensamiento donde podemos reconocer una vectorización de *afuera* (que interpretamos como *fuera* del sistema representacional) hacia dentro, lo que también entendemos como la violenta irrupción de lo pulsional: afectación causada por la seducción.

Para definir el pensamiento “del afuera”, el autor nos habla de una apuesta por lo intolerable, por la experiencia límite. Supone la osadía de experimentar la posibilidad de lo *nuevo* y la invención de respuestas cuando no hay respuestas satisfactorias, pues para lo traumático no hay respuestas satisfactorias.

Al desarrollar este tema, el autor nos explica que para hacer posible lo nuevo y crear a partir de ello es necesario reordenar valores, abandonar algunos pero, sobre todo, crear otros. Por lo tanto, el efecto de este pensamiento en la experiencia-límite sería el de la construcción de una estética. ¿Y no es esto lo que hace el artista? ¿No es él quien crea nuevos valores y, con ellos, una nueva estética a partir de la obra de arte?

En nuestra opinión, el trabajo del artista resulta paradigmático para entender el pensamiento propio de la experiencia-límite. Siendo así, se puede plantear la hipótesis de que el artista se expone al trauma en una búsqueda “desesperada” que intenta dominarlo a través de la creación.

Lo que permite el trabajo de creación, el trabajo del artista, es ante todo esa “apertura” a la alteridad. Los sujetos tomados por la estética de lo bello evitan al máximo esa apertura; temen al otro, temen una amenaza a la unidad yoica, mientras el artista se embarca en esa apuesta, en lo que Maciel Júnior llama caos, como leemos en el pasaje siguiente:

«... el caos deja de ser una amenaza de disolución y pasa a ser condición de la creación. El hombre que regresa del caos, habiendo desafiado las asociaciones regidas y determinadas por las opiniones, es como si regresara del país de los muertos» (Maciel Júnior, 2001, p. 121).

El término “caos” empleado por el autor puede ser mal comprendido, por lo que es necesario aclarar a qué se refiere. El caos del que habla Maciel Júnior no significa un “puro desorden”, sino un “potencial de posibilidades de ser”. Estas posibilidades de ser son las que se imponen en la irreductibilidad del otro interno a ser simbolizado.

Teniendo en cuenta la cita de Maciel Júnior, el movimiento que reconocemos en el artista en relación con lo traumático, con el núcleo “duro” del otro interiorizado, sería el siguiente: busca exponerse a la afectación y, en un momento posterior, *regresar* del “país de los muertos” para poder, a través de esa experiencia, enriquecer su creatividad.

El retorno del “país de los muertos” nos remite al mito greco-romano de Orfeo, paradigmático en la comprensión del trabajo artístico: buscando rescatar a Eurídice, su amada y musa inspiradora, el músico y poeta Orfeo desciende a las profundidades del infierno y la encuentra ahí, pero, como nos recuerda P. Commelin:

«Plutón y Proserpina (...) impusieron como condición que él no la mirase antes de haber pasado los límites del infierno. Orfeo se dirigía a la salida de las moradas infernales por un camino inclinado, y Eurídice caminaba tras él; cuando los enamorados casi alcanzaban las puertas del mundo, impaciente por ver a la que lo seguía (...) el desgraciado amante se volvió» (Commelin, 1983, p. 231).

Conocemos el final de la historia: Orfeo perdió nuevamente a su amada. Así como él, los otros artistas se sumergen en los infiernos pulsionales en dirección al encuentro con el otro seductor e inspirador para, a la vuelta de ese “viaje”, intentar representar a “la musa inspiradora” y así apoderarse de ella. Sin embargo, la musa no puede ser alcanzada; se hace presente sin ser representada, sin ser “vista”. El artista la lleva hasta las puertas del mundo a través de su obra y ahí ella se expresa; pero en el intento de representarla, el artista percibe que no alcanzó el resultado deseado. No obstante, esa inmersión en el infierno es lo que le permite ejercer su creatividad; en el mito, después de perder a Eurídice por segunda vez, Orfeo se inspiró para cantar su tristeza.

Toda la lógica de este movimiento, en el que reconocemos la inspiración / traumatofilia, supone una “entrega” por parte del artista al otro (al afuera), un “dejarse afectar” por las fuerzas pulsionales que nos parece estar relacionado con el origen de la creatividad del artista.

Una mirada más detenida a la creatividad destacará algunos puntos importantes para nuestro intento de comprender la “disposición artística”. El término creatividad en sí mismo ya nos remite a alguna especificidad de la posibilidad de realizar el trabajo de creación; una profundización en el estudio de la creatividad aportará luz sobre las relaciones entre ésta, la inspiración y la creación artística.

Bibliografía

BIRMAN, J. (1988) “Alquimia no sexual”, in *Teoria da prática psicanalítica* 6, Rio de Janeiro: Campus.

CARDOSO, M. R. (2000) “Entrevista com Jean Laplanche”, *Cadernos de Psicanálise SPCRJ*, n. 19, v. 16, Rio de Janeiro, 2000, p. 58-76.

- COMMELIN, P. (1983) *Nova mitologia grega e romana*, Belo Horizonte, Itatiaia.
- Freud, S. (1910). «Un recuerdo de infancia de Leonardo Da Vinci». En *OC XI*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1920). «Más allá del principio de placer». En *OC XVIII*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud (1933a [1932]) “Novas conferências introdutórias sobre psicanálise – conferência XXXIII: Feminilidade”, v. XXII.
- Freud, S. (1910). «Un recuerdo de infancia de Leonardo Da Vinci». En *OC XI*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GUILLAUMIN, J. (1998) *Le moi sublimé*, Paris: Dunod.
- Laplanche, J. (1970). *Vida y muerte en psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970.
- Laplanche, J. (1980). *Problemáticas III. La sublimación*. Buenos Aires: Amorrortu, 1987.
- _____ (1989) *Problemáticas III. A sublimação*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- Laplanche, J. (1999). «Sublimación y/o inspiración», en *Entre seducción e inspiración: el hombre*, Amorrortu, 2001.
- MACIEL JÚNIOR, A. O que nos faz pensar? As condições do pensamento na experiência-limite, Rio de Janeiro, IP/UFRJ, 2001, Tese (doutorado em teoria psicanalítica)
- Pessoa, F. (1922) "O mar português", in *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001.
- PONTALIS, J.B. (1981). “Não, duas vezes não”, in *Perder de vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.