

LA NARRATIVA POLICÍACA Y LA CRÍTICA DEL ARTE, ¿PUEDEN PROPORCIONARNOS ESTÍMULOS PARA ENFOCAR EL RELATO DEL PACIENTE?

DANIELA DE ROBERTIS



Introducción.

Como dice el título quisiera entrelazar, comparar y subrayar las lógicas que comparten tres dominios, de verdad notablemente dispares y distintos: la literatura policíaca y sus procesos de investigación, la crítica de arte y su método de descodificar y el psicoanálisis y su código de interpretación.

La literatura policíaca, la crítica del arte y el psicoanálisis están conectados.

De hecho recíprocamente comparten igualdades históricas, procedimientos y métodos epistemológicos: las tres nacen en la misma época, las tres avanzan por investigaciones y adoptan técnicas circunstanciales, las tres dominan la hermenéutica, leyendo los signos. Pero además de rastrear las convergencias, también quisiera sacar provecho de la crítica del arte, precisamente del método del crítico de arte Giovanni Morelli, para impulsar los recursos de la cura psicoanalítica a efectos de la promoción del cambio.

Mas vamos en orden y empezemos por la primera de las tres: **la literatura policíaca.**

La narrativa policíaca.

La narrativa policíaca y la novela negra, de misterio, de crimen, igual que la novela rosa, han nacido como clase de literatura popular, concebidas como lectura de juego, de diversión y evasión. La literatura policíaca a lo largo de su desarrollo llevó la carga de sus orígenes: tenía la limitación de ser una clase inferior de narrativa, un género superficial que se conformaba a lecturas de viaje y de vacaciones (Del Monte, 1975). Una clase de narrativa que se prestaba a ser considerada como “*plebeya*” (Savinio) en comparación a las demás literaturas de *elite*.

Pero vamos a la trama, al *plot* de estas historias: **la fórmula general de las *detectives stories* es la siguiente: se plantea un problema y se busca una solución y por medio de la reflexión del detective hace falta dar con un motivo y con un culpable del crimen** (Sciascia, 1954, p.29). **Sciascia**, quien en sus novelas **ha imitado la estructura de la novela policíaca** (Sciascia, 1961; 1966; 1974; 1975), en su forma de puzzle, de rompecabezas, de crucigrama narrativo, afirmó que no estaba interesado en descubrir al culpable, sino en estudiar una situación, investigar un contexto.

¿Y acaso no ocurre así también con el psicoanalista, que por cierto no busca culpables ni delito, sino está genuinamente interesado en comprender al paciente, su contexto y su experiencia?

A los protagonistas de las novelas de detectives - los investigadores - les encanta el juego intelectual que se construye alrededor del núcleo

crimen - investigación - solución

(Mazzacane, 2011, p. 4) y lo dominan con una fórmula exitosa hecha de dos dispositivos inmejorables: el código hermenéutico, útil para descifrar los datos, y el método de abducción (Peirce) que emplea un enfoque lateral, un pensamiento transversal, icono de los procesos creativos. Y ahí es donde mágicamente ante nuestros ojos desfila el caballero **Dupin**, personaje dandy nacido de la fantasía de **Poe**, que con su colega victoriano *Sherlok Holmes* de **Conan Doyle** comparte la llamada “*estética del indicio*”; *Philo Vance*, el *viveur* neoyorquino nacido de la pluma de **Van Dine**, el *padre Brown*, singular figura del sacerdote-investigador de Chesterton, *Hercule Poirot*, imperecedera criatura de **Agatha Christie**, pero también el *Maigret* de **Simenon** y en época más actual, el *comisario Montalbano*, hijo del ingenio francamente siciliano de Camilleri. Personajes denominados *Softboiled* (suaves), sin embargo asimismo cabe incluir en este desfile a los detectives del género *hardboiled*, una derivación de la novela policíaca clásica aparecida en los años 20's y encarnada por los detectives duros, algo atormentados y acosados, como *Philip Marlowe* de Chandler o *Sam Spade* de Hammett, interpretado en la pantalla por el inolvidable **Humphrey Bogart**. Los suaves al igual que los duros son perspicaces e imparables investigadores: al soltar los nudos del misterio, **algunos trabajan con las huellas materiales** como Holmes, **por ejemplo las huellas dactilares** que - destaca Ginzburg (1986) - **representan una técnica circunstancial cuyo antepasado se puede rastrear en las huellas animales que siguieron los cazadores del paleolítico. Otros** orientan la mira-

da en **indicios localizados** a través de sofisticadas maniobras de inducciones y **deducciones** como Poirot, otros más, como Maigret, **se sumergen en el contexto y en el habitat del homicidio, haciendo hincapié en utilizar los signos del corazón y de la mente, como el tono de voz, la vacilación de un gesto, el rubor de una mejilla, el pliegue de un labio.** Pero más allá de las peculiaridades que los distinguen, **estos héroes del enigma compar-ten con los psicólogos el arte de leer la mente, el *mind reading*,** reacomodando uno tras otro, en un ingenioso conjunto, todas sus etapas mentales.

Pero, ¿cómo es que la novela de misterio, la narrativa negra, la del crimen ha tenido tanto éxito a pesar de sus orígenes humildes (de verdad luego reevaluados por la crítica literaria), deparando considerables fortunas a las editoriales, generando gran fama para sus autores y despertando afición en sus seguidores?



En resumen, parece que las novelas de detectives satisfacen al filólogo que está dentro de cada uno de nosotros (Del Monte, 1975): es decir nuestro gusto por unos detalles que, aunque irrelevantes y descuidados, vislumbramos y sospechamos que están llenos de sentido. Una especie de epistemología de la predictividad que respalda la idea de que el universo esté habitado por fragmentos de significado que el ojo despierto reconstruye a partir de indicios muy débiles. La operación de comprender qué pasó, cómo ocurrieron las cosas, llena un vacío cognitivo y satisface el llamado instinto epistemófilo o mejor dicho el empuje al conocimiento.

Además se dice que la novela policíaca es una clase de narrativa sumamente capaz de estimular la liberación de adrenalina y dopamina. Pero, ¿cómo entran estos neurotransmisores con la narrativa policíaca? Quizás lo químico biológico pueda explicarlo: este tipo de narrativa, además de la capacidad de mantener viva la tensión, lo que en narratología se llama *spannung*, (es decir el momento de máxima tensión que precede o culmina la acción), también despierta el conocimiento predictivo conectado a los procedimientos de investigación. Tal vez el impresionante éxito alcanzado por el género de suspenso tanto ayer como hoy, se deba a la trama de estructura pendiente de las novelas de misterio, que genera excitación, pero también estimula la búsqueda de una solución que, una vez hallada, actúa sobre los sistemas de recompensa bajo la forma de gratificación: por lo que se ve, son precisamente las experiencias de excitación y gratificación las que liberan adrenalina y dopamina respectivamente.

Volviendo a nosotros los psicoanalistas, **quizás no sea coincidencia que tanto la novela policíaca como el psicoanálisis nazcan después de la primera mitad del siglo XIX** y sean hijos de la misma cultura de la investigación y de la sospecha (uso el término en el sentido crítico y lógico-cognitivo) matiz de un criticismo no compasivo de lo simple y lo banal, de un pensamiento que no se detiene en la superficie y en lo obvio, sino que devisa otros niveles alternativos de lectura. El paralelismo entre la figura del investigador y la del analista ya es un tópico basado en la razón primaria de que el carácter circunstancial del cuento policíaco lo hace similar al cuento psicoanalítico (Mazzacane, 2011, p. 2).

Pero poniendo atención: en psicoanálisis no se trata de reconstruir el crimen y soltar los nudos del delito, y acomodar las figuras del crimen con la psicopatología y el papel del culpable con el paciente. En realidad esta es la visión antropológica al origen del psicoanálisis, fundada en el "*hombre culpable*" (Kohut), basta con mirar el complejo de Edipo. En cambio me gustaría utilizar los procesos de investigación para devolver al psicoanálisis un encuadre antropológico más equilibrado y menos pesimista, con el fin de proporcionar recursos más

valiosos para el tratamiento. Para conseguir esto usaré en particular el método de Morelli. Pues, ahora trasladémonos al campo de la crítica del arte.

La crítica del arte.

Érase una vez un personaje muy solicitado en el mundillo de la pintura. Vamos a detallar los acontecimientos.

Hacia finales del siglo XIX surge en Europa un paradigma interpretativo fundamentado en el método circunstancial. Fue empleado en el campo de la historia del arte por su inventor, el italiano Giovanni Morelli.

Morelli fue afectado por la filosofía positivista que exaltaba como garantía del verdadero conocimiento el enfoque objetivo de los fenómenos investigados; por consiguiente instaba al crítico de arte a que tomara en cuenta la lectura de la obra pictórica basada en aspectos específicos dentro de la pintura misma. De hecho el "*método morelliano*" se basa en el análisis minucioso de los detalles de la obra. Por ejemplo cada artista tiene su propia manera de pintar las manos, las orejas, los pliegues de las telas, etc; a la mirada del crítico, estos detalles se convierten en huellas del autor, que respaldan al crítico en la tarea de identificar la autoría de la pintura, pudiendo demostrar de forma científica la identidad del autor. Morelli había estudiado ciencias naturales y medicina y, al igual que Freud, había extraído de la experiencia de la semiótica médica la capacidad de un sofisticado observador (Ginzburg, 1986, p.165).

Otro paralelismo entre los tres campos es que también Conan Doyle ejerció como médico, antes de que se dedicara a la escritura.

Ignoro por qué Morelli pasó de ser médico, a un afamado crítico del arte, aún así ¿por qué es interesante esta coinversión? Porque aquí es donde entra en juego el método de los detalles.

Vamos a comentar los avatares.

Antes del siglo XIX las pinturas rara vez llevaban la fecha y la firma del autor, por otra parte la obra de arte cuánto más antigua era y más había pasado

por diferentes propietarios, más duro era el trabajo de identificación.

En resumen, a mediados del siglo XIX los museos del mundo, las palacios de los aristócratas, las mansiones de los magnates estaban atiborradas de pinturas falsas (Bellet 2019)

¿De qué forma actuar - se preguntaba Morelli - para devolver la pintura a su verdadero autor? Y aquí está su método indiciario: según el cual la autoría de una pintura no debe reconstruirse sobre la base de la representación en su conjunto, no es necesario extraer un juicio general de la obra. En este caso la atribución se apoyaría en los signos más destacados y manifiestos, los que más fácilmente saltan a la vista y que, por lo tanto, se imitan más fácilmente, como por ejemplo, la mirada levantada al cielo de los santos de Perugino, los inconfundibles ojos almendrados de **Botticelli** o la sonrisa ambigua, típica de los rostros de **Leonardo**. Morelli sugería que para llevar a cabo la identificación de una pintura, es incorrecto apostar por los aspectos primarios, sino es aconsejable dirigir la mirada a los detalles secundarios: aquellos indicios mínimos e insignificantes, que justo por esa razón, pasan desapercibidos por quienes “*trapicean*” la copia.

Siguiendo este método, **Morelli puso atención a ciertos detalles anatómicos**, como la inclinación del cuerpo, la posición de las manos, la forma de una uña, la morfología de las orejas y, **a partir de estos rasgos estilísticos, Morelli deducía al autor**: por ejemplo caben en este marco de valoración los lóbulos de la oreja de Botticelli y los de Cosme Tura.



Acorde a sus estudios de naturalista, Morelli también incluía entre los indicios de autoría, elemen-

tos naturalistas, como flores, plantas, animales y los detalles paisajísticos. Justo **esta clase de por menores actúan como pequeños indicios que están presentes en la pintura original y por el contrario están ausentes en las copias falsas**: de hecho **son elementos mínimos y secundarios a los que el falsificador no les presta atención**, y sin embargo este descuido, esta distracción u omisión, es precisamente lo que indica que la obra es una copia.

Al aplicar este método, Morelli malogró un montón de falsas autorías. Su tratado sobre la pittura italiana (1897), causó sensación, impactando a las futuras generaciones de críticos de arte. En su texto Morelli ilustró su método de atribución, adjuntando un sin fin de pruebas deslumbrantes, como la identificación de unos retratos de **Raffaello**, atribuidos con anterioridad a otros pintores; sin embargo su *scoop* más ostentoso fué la Venus de la Galería de Dresde: pasada por una copia, hecha por manos de Sassoferrato, de un lienzo perdido de Tiziano, en ella Morelli identificó una de las obras de segura autoría de Giorgione. El método longhiano, derivado del nombre de un reconocido historiador de arte del siglo pasado llamado **Roberto Longhi**, deriva en gran medida del método Morelliano. Por ejemplo Longhi aplicó la lección de Morelli para distinguir las manos pintadas por Masolino, de las manos pintadas por Masaccio en los frescos de la capilla Brancacci de la iglesia de Santa Maria del Carmen en Florencia (Longhi, 1910-1967).

El método de Morelli, como todos los procedimientos circunstanciales, remata la comparación con la investigación policíaca (Wind, 1963,p.67; Castelnovo, 1968, p.782; Ginzburg, 1986, p.160). Siguiendo la estela de la analogía entre la galería de arte y museo criminal, llama la atención de que ambas investigaciones - criminal y artística - remiten a una perspectiva mínima que captura como signos reveladores el dato residual, los detalles más insignificantes, el elemento marginal como revelador. Una práctica cuyo significado interpretativo radica en el hecho de que las revelaciones o las interpretaciones no se desarrollan por medio de la observación directa de lo que es más fácil percibir y devisar, sino que nacen de la atención

enfocada en seleccionar los indicios indirectos, “callado”, imperceptibles y solo aparentemente aleatorios. En la cultura árabe la palabra “firâsa” indica el órgano del conocimiento circunstancial, de un pensamiento penetrante, capaz de pasar de lo conocido a lo desconocido aprovechando los indicios

De nuevo aparece el paralelismo entre la investigación del arte y la investigación del delito: según comenta Poe, citó:

“La experiencia nos enseña, y siempre la filosofía ha apoyado, que una destacable y quizás más ancha parte de la verdad, procede de lo que es supuestamente irrelevante”.

De hecho en su relato *La carta robada* (1845) Dupin intuye que el escondite del documento no debe buscarse en los sitios normalmente asignados para ocultar cosas. Dupin encuentra la carta en un sitio visible a todo el mundo, justo en la oficina donde el ministro recibe visitas. La sagacidad de Proust atrapó muy bien la trascendencia de las pequeñas cosas, que pueden escapar, de los detalles que pasan desapercibidos, cuando en Sodoma y Gomorra citó *La carta robada*, comentando «(...) aquellos objetos que sortean las búsquedas más concienzudas y que tan solo están expuestos frente a los ojos de todos los demás, pasando desapercibidos en la repisa de una chimenea» (Proust, 1921-22, 1964, pp. 418-419 de la trad.it).

Notas sobre la cura.

Nosotros somos psicoanalistas y no críticos de arte, pero tengo la impresión de que la lección de Morelli con su enfoque en los elementos secundarios, pueda ser útil, y en cierta medida reproducible, en nuestro campo de trabajo con el paciente. Pensando en lo que sucede dentro del consultorio de psicoanálisis veamos lo que podríamos aprender y aplicar de la enseñanza de la crítica del arte.

A diferencia de los elementos rígidos y conservadores que de forma consciente o inconsciente, frecuentes y llamativos aparecen en la narrativa del paciente, los indicadores de cambio, con respecto a las necesidades evolutivas en general, se mani-

fiestan a través una escasa visibilidad, entran a hurtadilla en el pensamiento del paciente con una presencia callada y discreta, que en su narrativa aparece a modo de un pequeño espacio entre dos comas o enmarcado dentro de un paréntesis.

Pero hay que tener cuidado con estos pormenores silenciosos, de apariencia mínima, ya que pueden ser indicadores de fenómenos de un desarrollo futuro de destacada envergadura. Estos detalles mínimos son los que revelan transformaciones potenciales que, paulatinamente, fortalecen y se hacen cambios (Fosshage, 1997). Sin embargo los elementos que se sitúan al margen del discurso del paciente y que indican un potencial de evolución y una vertiente perspectivista, cuando aparecen en la narrativa del paciente llevan un tono silencioso, una coloración tenue, casi imperceptible y por lo tanto pueden pasarse por alto a la escucha del terapeuta. Al ser detalles “discretos”, no sólo pueden escapar del control del paciente, sino que pueden escapar también de la atención del analista, con resultados desfavorables para ambos.

Es innegable que, en la medida en que el pasado colapsa en el presente, lo que el paciente comunica en la sesión, expresa sin duda su pasado repetido con rigidez. Pero esto no es todo. El paciente también comunica -a pesar de todo- elementos de flexibilidad y transformación (Mitchell, 1993) que pueden manifestarse alternativamente pero también conjuntamente, con sus patrones mentales estáticos, sintomáticos y disfuncionales.

Por lo tanto podemos representar el consultorio analítico como un contenedor de indicios conservadores e indicios de transformación. ¿Cuál es la diferencia entre las dos categorías, cómo reconocerlas y deslindar a una de la otra? Para intentar contestar esta pregunta y para enfatizar en el tema de los indicios de cambio, utilizaré un enfoque transversal, “escarbando” en el ámbito de aquellos que entienden el arte figurativo.

Acerca del tema del cambio terapéutico, es decir lo que abarca el lenguaje alternativo del paciente, me estimula el método de Morelli y lo que él pone de relieve acorde a los indicios que permiten identificar al verdadero pintor (Morelli, 1897, p. 71).

Y precisamente este es el trabajo que hace el paciente cuando se “permite” expresar nuevas ideas, elementos que resultan cambiantes del simple hecho de ser liberados de sus cánones tradicionales, de sus dinámicas estereotipadas, algo que no está al servicio de la funcionalidad conservadora o de las imágenes consolidadas. Efectivamente, cuando el paciente deja ver en su discurso algo novedoso, que se orienta al cambio y al futuro, indica que son ideas que se le escapan de sus creencias desadaptativas y disfuncionales habituales, manifestando un estado emotivo de sorpresa, de incomodidad, de contrariedad, e incluso de temor, como si algo se le hubiera escapado de las manos.

Quisiera destacar que **la atención que presta el analista al escuchar y comprender estos indicios, afecta un patrón de cura** y de intervención más extenso, en el que no solo están en juego los elementos disfuncionales y sintomáticos, es decir los elementos patológicos y los vínculos, sino también un “*ajuar*” de recursos y de plasticidad del paciente (De Robertis, 2009).

Si bien estoy convencida de que la escucha analítica no puede subestimar “el trabajo del negativo”, no estoy inclinada a pensar que las tareas de la terapia consistan en dedicar la interpretación a estas referencias de forma exclusiva o preminente. Creo en cambio que el analista tiene que darse cuenta y llevar a la reflexión de la pareja otros indicios de distinta naturaleza, que expresan el registro de las alternativas.

Como comenta Ferro (2003):

“la intervención del analista debería devolver al paciente los elementos utilizables como factores de crecimiento y evolución, no de cosificación y estancamiento”.

En definitiva, destacar la forma de actuar del trabajo de Morelli en su dominio artístico, es para mí un simple recurso para precisar que si el método del psicoanálisis clásico se polariza en la aparición de los indicios conservadores, el método de algu-

nas orientaciones psicoanalíticas actuales se posiciona también en observar la manifestación de los indicios transformadores (De Robertis, 2008-2009; 2015).

Bueno, por último vamos a detectar algo más el perfil de los indicios transformadores, los que ojean al cambio y al futuro. En la narración del paciente el analista puede localizar, en paralelo, una vertiente conservativa a lado de otra que en cambio abre nuevas perspectivas. Acá se divisan elementos novedosos, pero embrionales, de los cuales el paciente aún no se ha llenamente apropiado. En eso pasa que un nuevo pensamiento, un nuevo afecto, un nuevo patrón viene a flote por primera vez, con un perfil esfumado cuya indefinición enseña su estado primoroso. Estamos frente a huellas que funcionan de mapas de orientación para reconocer en el paciente, y reproponerselas, sus potencialidades evolutivas (De Robertis, 2009).

Lo nuevo, las señales del mudar, asoman a través huellas modestas, anuncios que cuajan en pequeñas cosas, toman forma en pequeños actos, liberan pequeños pensamientos, porque el cambio no es un producto, sino habita un proceso a lo largo del cual se desarrolla. Estamos frente a comunicaciones del paciente que hablan en voz baja, porque lo nuevo susurra, al ser menos audible, menos estable y establecido, mientras lo rígido y lo repetitivo, al ser más fijo y en primer término, chilla. *Gritos y susurros* es el título de una peli de Bergman de los setenta, ese título se me ocurrió para evocar lo que en la comunicación del paciente se manifiesta más calladamente, como los susurros y lo que se manifiesta más ruidosamente como los gritos. En relación al *método morelliano* los susurros corresponderían a los signos menos evidentes, mientras que los gritos entonces corresponderían a los matices que más resaltan.

Utilizando esta metáfora en el espacio con el paciente, me refiero a dos formas de su habla que requieren de parte del analista un oído sensible, una manera receptiva de escuchar como para armonizar con el valor de los detalles débiles, aquellos detalles que al no agudizar el oído pueden esquivar la vigilancia analítica, con perjuicio de las experiencias cambiantes del paciente. Si queremos

ser curadores de las necesidades evolutivas del paciente y fieles al mandato de la promoción de su evolución y sus cambios, tenemos que tomar en cuenta sus gritos, pero sobretodo oír y dar realce a sus susurros.

Para finalizar, una breve viñeta clínica que espero aclare estas notas.

Viñeta clínica.

Sonia acude a terapia por presentar cuadros de ansiedad, un humor triste y deprimido, que le hace difícil la vida cotidiana. Es una mujer de buen carácter, afable, inteligente y sensible; es decir una persona capaz, con lados sumamente funcionales. ¿qué es lo que la desasosiega y la entristece? Aquí están mis hipótesis: Sonia persigue inconscientemente la prohibición absoluta de no poder tener voz, de no poder manifestar sus ideas y opiniones, porque sería una situación peligrosa en caso de que expresen una diferencia, un disentimiento o una crítica con relación al pensamiento y a la voluntad de otros.

Desde su niñez y especialmente en la adolescencia, si ella proponía una idea o una elección no compartida por su familia, el padre gimoteaba y no le hablaba durante días y días. La reacción paterna hundía a Sonia en un abismal desaliento y una angustiante soledad. En tanto que la madre, se ponía histérica, hacía un escándalo, provocando en su hija un profundo sentimiento de culpabilidad.

Con el paso del tiempo Sonia estructuró su forma de conocimiento relacional implícito (Lyons-Ruth, 1998) que instaba en su dictamen interiorizado el no expresar pareceres, no asumir decisiones y encogerse lo más que pudiera, para esquivar el riesgo de malograr los vínculos con los demás (experiencia con el padre) o de empeorar la atmósfera del hogar (experiencia con la madre), un clima que ya era a menudo turbulento por un hermano que protestaba, chaval rebelde y afligido, que sacaba de quicio a su mamá, acarreándole sufrimiento y que con sus modales desencadenaba la reacción del padre, quien sacaba su rabia golpeándolo violentamente, escena que para Sonia, hoy en día es un recuerdo escalofriante.

Desde luego que si ella se mantenía callada y quieta, evitaba agraviar o empeorar el ambiente familiar, es decir: mantener calma a su mamá, no

perder el vínculo con el padre y proteger a su hermano evitándole las palizas.

Hay de sobra para que Sonia actuara y siguiera un “procedimiento” para vigilar y controlar las ligazones primarias y, a partir de ahí, todas las relaciones en general. Una defensa “*salvavidas*” (Ginot, 2015, p. 195) para sobrevivir, que sin embargo con el paso del tiempo se ha convertido en su estrategia de coping. Una memoria de trabajo que se activa automáticamente, perjudicando la calidad de su existencia por los severos efectos que genera en su vida y que le despiertan vivencias de desánimo, vacío, baja autoestima y ausencia del yo. De hecho el esposo aprovechaba su sometimiento y, simétricamente, se ponía despótico y matón. Sonia no se sentía capaz de enfrentarlo y él aumentaba el mal trato que le daba, hasta que la separación acabó con la relación.

Sonia manejó la separación conformándose con lo mínimo, lo que afectó incluso a sus hijos con relación a la casa y alimentos. En el ámbito laboral Sonia es incapaz de autoafirmarse y su actitud, escasamente propositiva y muy subordinada, acaba por bloquearle avances profesionales, relegándola a papeles de bajo perfil, en contra de sus indudables méritos y competencias.

Después de este “*retrato*”, centrémonos en el proceso clínico.

Un buen día Sonia me contó que había encarado a su coordinador Andrés, solicitándole que organizara de otra forma el trabajo, porque algunos procedimientos eran incorrectos, creando confusión y atrasando el trabajo, sugiriéndole ella misma algunas soluciones y arreglos. Al contar el episodio, Sonia estaba visiblemente acongojada, con miedo de ser, quizás, despedida, segura de lastimar las relaciones laborales y la atmósfera de trabajo, agregando: “**luego no me saludan...**” Creencia patógena que evoca la experiencia traumática del pasado con el padre que, enojado, la ignoraba, lo cual se ha convertido en un esquema fijo, una lupa con que lee su presente.

Unas sesiones después, la paciente comentó sobre la inauguración de la nueva sede de su empresa, en la que hubo una ceremonia oficial con gran pompa a la que asistió de todo el personal y, muy fugazmente, añadió: “**También estuvo Andrés que me saludó**”; luego, enseguida, retoma el discurso y describe el edificio, el mobiliario, los atuendos

de las colegas, etc. La escucho y después de un rato intervengo y le digo: **“Ah, si entiendo correctamente, entonces Andrés la saludó.”**

El objetivo de mi intervención quería transmitirle a Sonia con relación a sus patrones estructurales recurrentes y consolidados y por lo tanto más visibles y declarados, que yo había captado, y se le reconocía, la aparición, aunque fugaz, de un pensamiento inédito al margen de su texto: los pequeños indicios de Morelli.

Si los nuevos significados emergentes fueran voces, susurrarían, en cambio los significados repetitivos por su gran visibilidad, gritarían. **En el tratamiento analítico para conocer al paciente, hay que tomar en cuenta**, igual que en el título de la película de Bergman, **sus susurros y sus gritos**. Pero me hace gracia pensar que para promover el cambio y abrir hacia el futuro la mente de nuestros pacientes, hace falta enfocarse en los elementos mínimos, los detalles, los indicios débiles: es decir las vocecitas que susurran.

Gracias por su atención.

DANIELA DE ROBERTIS

BIBLIOGRAFÍA.

Bellet H. (2019) Falsari illustri. Trad.it., Skira, Milano.

Castelnuovo E. (1968) Attributions. In Encyclopaedia universalis, vol II.

Del Monte A. (a cura di) (1975) Il racconto poliziesco. La Nuova Italia, Firenze.

De Robertis D. (2007) Mosè, Michelangelo e Freud. Da un intreccio di storie nella storia ad alcune suggestioni per la teoria della cura. *Ricerca Psicoanalitica*, 2, pp. 137-154. (Trad. spagnola Moisés, Miguel Ángel y Freud. De un entrelazamiento de historias en la historia a algunas sugerencias para la teoría del tratamiento. *Revista Electrónica del Centro Psicoanalítico de Madrid*, 13, 2007; trad. Engl. Moses, Michelangelo and Freud. From stories interwoven with history to some suggestions for treatment theory. *International Forum of Psychoanalysis*, 4, pp.196-203, 2007).

De Robertis D. (2008-2009) Alcune osservazioni sul tempo fenomenologico applicate al processo e alla cura analitica. *La Pratica analitica*, 6, 2, pp. 79-97.

De Robertis D. (2009) Complessità della domanda e relazione di aiuto. In F. Vanni (a cura di) *Giovani in Pronto Soccorso*. FrancoAngeli, Milano, pp.53-63.

De Robertis D. (2015), Costruzioni narrative e dialettica dell'intratemporalità nel life span. *Ripensare il tempo psichico nella cura psicoanalitica*, *Ricerca Psicoanalitica*, XXVI, 2, pp.19-44

Ferro A. (2003) *Il lavoro clinico* Cortina, Milano.

Foresti G. (2011) La biologia del tenente Colombo. In *Psicoanalisi in giallo. L'analista come detective*. Raffaello Cortina, Milano, pp. 37-69.

Fosshage J.(1997) The organizing function of dreaming mentalization *Contemp. Psychoan.*, 33,3, pp.429-458.

Ginot E. (2015) Neuropsicologia dell'inconscio. Integrare mente e cervello nella psicoterapia. Trad. it. Cortina, Milano, 2017.

Ginzburg C. (1986) Spie. Radici di un paradigma indiziario. In Miti emblemi e spie. Morfologia e storia. Garzanti, Milano, pp.158-209.

Lyons-Ruth K. (1998) La conoscenza relazionale implicita: il suo ruolo nello sviluppo e nella psicoterapia psicoanalitica. In Trad. it. Rodini C., Carli L. (a cura di) Le forme di intersoggettività. Cortina, Milano, 2008.

Longhi R. (1910-1967) Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento. Sansoni, Firenze, 1992.

Mazzacane F. (2011) L'analista sulla scena del sogno. In *Psicoanalisi in giallo. L'analista come detective*. Raffaello Cortina, Milano, pp.1-36.

Mitchell S. A. (1993) Speranza e timore in psicoanalisi trad. it., Bollati Boringhieri, Torino, 1995.

Morelli G. (I. Lermolieff) (1890) Della pittura italiana. Studi storico critici. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma. Treves, Milano, 1897. Ristampa dell'ed. ital. a cura di J. Anderson et al., Adelphi, Milano, 1991.

Poe E. A. (1845) La lettera rubata. Trad. it. in *Racconti del mistero*. Einaudi, Torino, 2017.

Proust M. (1921-22) Sodoma e Gomorra. Trad. it., Einaudi, Torino, 1964.

Romano C. (2019) Freud, Morelli e la nascita del paradigma indiziario in psicoanalisi. *Psicoterapia e Scienze Umane*, 53, 2, pp.261-280.

Sciascia L. (1954) Appunti sul "giallo". In *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*. Adelphi, Milano, 2018.

Sciascia L. (1961) Il giorno della civetta. Einaudi, Torino.

Sciascia L. (1966) A ciascuno il suo. Adelphi, To-

rino.

Sciascia L. (1974) *Todo modo*. Einaudi, Torino.

Sciascia L. (1975) *La scomparsa di Maiorana*. Einaudi, Torino.

Wind E. (1963) *Arte e anarchia*. Trad. it., Adelphi, Milano, 1968.