

## Del *tempo* en los inicios

### **Introducción**

Este trabajo puede ser definido como uno de mis primeros vagabundeos por los textos fundamentales del psicoanálisis, el delineamiento cartográfico de un mapa, intentando encontrar alguna orientación a las dificultades surgidas de la práctica. En este sentido no voy a tomar un caso particular, sino una situación general que me atañe especialmente como “principiante del psicoanálisis” –según la calificación de Freud. Creo que puede llegar a tener valor dar testimonio de los primeros pasos en la práctica, más bien de las primeras ideas que intento articular a raíz de los obstáculos que percibo.

En una oportunidad, una paciente, a los de pocos meses de tratamiento, dijo que hacía varias sesiones estaba esperando que pase algo que la sorprenda y no pasaba. Fue una interpretación muy justa para su analista, exactamente ese era mi deseo, sorprender a mis pacientes. En ese momento pensé que le había contagiado mis ganas, pero, como dice Lacan, los analizantes ponen un freno cuando el analista quiere apurar las cosas. Supongo que mi entusiasmo, la exigencia por que pase algo, hizo que forzara un poco el tiempo en los tratamientos que intente iniciar, de hecho, algunos no lo iniciaron. Mi interrogación comienza por la cuestión del *tempo* en el análisis, con el objetivo de hacerlo más palpable en la clínica.

### **I**

Freud introduce un factor temporal, en el análisis, diferente a la duración de las sesiones –los famosos 50 minutos que él estipulaba. Dentro del espacio de tiempo reglado, medible por la norma del reloj, existe otro *tempo* –así lo llamó Freud-, indudablemente variable y fundamentalmente no medible. Se refiere a este tipo de temporalidad en casi todos sus escritos técnicos; por ejemplo, en el artículo sobre “El uso de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis”<sup>1</sup>. Allí revela que en el tratamiento hay diferentes fases y que existe un *tempo* en el que el paciente debe ser

introducido en el análisis. Por eso, de ningún modo recomienda comunicar al paciente lo desentrañado en los sueños desde el inicio del tratamiento –en realidad Freud dice que no se lo debe comunicar enseguida, es decir, hay que tener en cuenta el uso que se puede hacer de ese material siempre, a lo largo de todo el tratamiento.

Por su lado, Lacan, desde el primer año de su enseñanza, hace notar la importancia de la cuestión temporal. Para él ningún analista puede dejar de percibir, en su experiencia, cierto despliegue del “tiempo-para-comprender”, allí lo describe como el tiempo en que es preciso que el discurso prosiga para comprometerse en la construcción del yo. También se refiere a la indicación que Freud da a los pacientes en el momento de comenzar un análisis: no tomar decisiones importantes respecto del trabajo y de la vida amorosa: que “el sujeto no avance un paso, (...) es preciso esperar el tiempo necesario para que el sujeto realice la dimensión en cuestión en el plano del símbolo”<sup>ii</sup>, dice Lacan.

Ambos, Freud y Lacan, coinciden en que debe haber un instante de espera, de in-acción, no dar un paso. En el artículo de Lacan sobre los tres tiempos lógicos dice que la *tensión temporal*, generada por la no-acción, empuja a la conclusión, al acto; así como en la música existen notas que, dentro de cierta armonía, producen tensión y otras que la concluyen en reposo. Si bien indica que esa tensión la perciben todos los analistas, para Freud los que comienzan con la práctica no tienen en claro el motivo por el cual necesariamente se produce. Cito a Freud: “Los principiantes en el psicoanálisis suelen fusionar estos dos momentos y consideran que el punto temporal en que ellos toman noticia de un complejo inconciente del enfermo es también aquel en que el enfermo lo aprehende”<sup>iii</sup>.

Esta diferencia<sup>iv</sup> temporal –también topológica- podemos distinguirla en los movimientos de apertura y cierre del inconciente que Lacan, en el Seminario 11, describe a modo de “la aparición evanescente que sucede entre dos puntos, el inicial, el terminal”<sup>v</sup>, como una *pulsación* que permite articular al inconciente –que es lo evasivo- dentro de una estructura temporal. Dos marcas en una línea de tiempo, es la mínima diferencia que se necesita para que algo transcurra, por ejemplo un ritmo musical; *tempo* y *pulsación*, son términos provienen del terreno de la música.

## II

Acercaré algunos enunciados musicales para definir el problema en cuestión, a saber, como percibir una temporalidad no medible, que no se rige por convenciones.

En las partituras musicales se puede indicar la velocidad de dos formas. La más confiable surge a partir de la invención del metrónomo, un aparato capaz de emitir pulsaciones regulares a diferentes velocidades, es la notación metronómica. En ésta se fija numéricamente la cantidad de pulsos por minutos (BPM), lo cual permite una ejecución que tiende a la reproducción exacta del ritmo. Es eficaz para desarrollar el sentido del pulso, permite sentir un *tempo* y garantiza una relativa estabilidad.

En la música antigua, previo a la invención del metrónomo, se utiliza como indicación unas palabras, generalmente italianas, que indican el género o estilo de la obra, son indicaciones de movimientos. Por ser términos abstractos (como *andante*, *allegro*, *pacato*) remiten con precisión al carácter, pero no en relación al ritmo, dan una idea subjetiva respecto del *tempo*, porque permiten una interpretación relativa de la velocidad. Esta forma de concebir la temporalidad en la música es más conveniente para entender el utilizado por Freud y Lacan, nos permite pensar en un tiempo que puede ser intervenido, que se puede forzar una tensión y acelerar una conclusión, siempre y cuando se respete el estilo.

Pero esto plantea una dificultad, porque, aunque en la música sea relativamente perceptible el *tempo*, el material del análisis es diferente. Quizás parezca algo intuitivo, pero incluso en el tiempo menos relativo de la música hay un elemento fundamental para poder captar o reproducir, un ritmo, algo debe estar escrito.

Para el escritor argentino Juan José Saer, Freud elogia a los poetas justamente por compartir el material y el instrumento de trabajo, cito: “Los juegos de palabras, la transmisión oral de los sueños, el diálogo analítico, la asociación libre, son el material específico del trabajo analítico, después de haberlo sido, durante siglos, para la poesía. Considerando los hechos desde este punto de vista, la poesía no ha suministrado al psicoanálisis contenidos que examinar, sino más bien su repertorio metodológico, no el objeto, sino el instrumento de análisis.”<sup>vi</sup>

Esta afirmación de Saer es fácilmente ubicable en Freud, no es una novedad, pero abre la posibilidad de aproximar cierta noción de tiempo, que funciona en la escritura poética, y, me parece, no es ajena al psicoanálisis.

### III

Más allá de la expresión lacónica, la condensación de sentido que supone la experiencia poética, la poesía tiene una organización rítmica, una forma de cuantificar el tiempo, una métrica. La métrica consiste en contar el número de sílabas sonoras, por eso se compone en versos octosílabos, decasílabos, alejandrinos, etc. En la lectura se puede captar la métrica por la sonoridad que le corresponde a cada uno de los versos. Sin embargo, sólo se puede contar sílabas o palabras a partir de que están escritas. Podemos ir más lejos y decir que a partir de la escritura es que se puede notar y también intervenir sobre el *tempo*.

Pascal Quignard, crea un mito de origen del ritmo, es decir, del momento en que el hombre empezó a percibir y luego contabilizarlo. Cito a Quignard: “la marcha en dos pies, fundamento de la métrica en los poemas antiguos: la marcha humana en dos pies proseguía el pisoteo de las presas (...) las huellas de los pies eran la primera escritura descifrada por el hombre, que las seguía. La huella es la notación rítmica del ruido”<sup>vii</sup>. Entonces, ritmo y escritura aparecen juntos, elementos fundantes de la poesía. Pero comencemos analizando los pasos previos y la huella que ellos dejan.

La huella es un término que Freud utilizó en textos esenciales, la construcción del aparato psíquico está concebido alrededor de esa imagen, no hace falta más que remitir al famoso esquema del capítulo 7 de la interpretación de los sueños<sup>viii</sup>, o al artículo sobre la pizarra mágica<sup>ix</sup>. Respecto de los pasos, en “Sobre la iniciación del tratamiento”, Freud propone responder, ante la pregunta sobre el tiempo que se necesita para finalizar el tratamiento, de la misma forma que Esopo en la fábula del peregrino: debería conocer el paso del caminante antes de estimar la duración de su peregrinaje, la respuesta es: ¡Camina!<sup>x</sup>, para poder descifrar las huellas que dejan los pasos – completaría yo.

La lectura de esas huellas nos haría captar algo del ritmo del análisis, así como la poesía se construye en versos, con frases cortadas, con una puntuación que fuerzan

un ritmo en la lectura. Quizás ese *tempo* del que Freud hablaba, en el que los analistas deben introducir al paciente, sea el de la escritura.

#### IV

En el inicio del psicoanálisis, tanto en el descubrimiento del inconsciente como en su método, estuvo de forma muy presente la escritura. Al descubrimiento del secreto de los sueños<sup>xi</sup>, Freud le puso fecha, lugar (hay una placa escrita que lo certifica) y también dejó el material en bruto que utilizó: el relato escrito de su sueño, el de la Inyección de Irma. Me apoyo en las dos conmovedoras clases que Lacan le dedica al sueño de Freud, para decir que la clave, del sueño y del inconsciente mismo, estaría en la palabra. El sueño culmina como si el soñante tuviera el nombre en la punta de la lengua, provocando una tensión insoportable con esa vacilación: (...) *una inyección de propilo, propileno...ácido propiónico*“, para culminar precipitadamente en un acto escrito, *“trimetilamila (cuya fórmula veo ante mí escrita con caracteres gruesos)”<sup>xii</sup>*, escribe Freud inmediatamente después de despertar.

La palabra escrita que viene del más allá, tomando la expresión de Lacan; Freud lee esa palabra y la vuelve a escribir para nosotros como parte del relato de su sueño. Si nos atenemos a la forma en la que Freud nos hace llegar este y otros sueños, poco se diferencia de la forma poética: los puntos suspensivos entre las frases lo dividen en versos, en expresiones concisas cargadas de sentidos, palabras que intentan representar esas imágenes hiperintensas, que obligan a leerlo con el *tempo* de las huellas que se escriben paso a paso.

#### V

Pensar al diálogo analítico como una escritura, exige la introducción de una temporalidad diferente, como mínimo el tiempo de lectura, que ya es otro que el de un diálogo cotidiano. Freud utilizaba la figura del lector para referirse a los momentos en que el dispositivo se ponía en marcha. Por ejemplo, así describe la conducta de Elizabeth von R en tratamiento: “Era como si ella leyese un largo libro ilustrado, cuyas páginas se dieran vuelta ante sus ojos”<sup>xiii</sup>. También la utiliza en forma de consigna para

explicar la regla fundamental: “Compórtese como lo haría, por ejemplo, un viajero sentado en el tren del lado de la ventanilla que describiera para su vecino del pasillo cómo cambia el paisaje ante su vista.”<sup>xiv</sup> En otras palabras, la propuesta de Freud sería: leer imágenes, ir en contra del efecto instantáneo de sentido que ellas producen.<sup>xv</sup>

Lacan, en la última etapa de su enseñanza hace corresponder directamente a la escritura con el análisis, no a cualquier escritura sino a la poesía, dice Lacan: “El analizante habla, hace poesía. Hace poesía cuando llega –es poco frecuente, pero es arte. (...) El analista, él, zanja. Lo que dice es corte, es decir, participa de la escritura, en esto precisamente: que para él equivoca sobre la ortografía. Escribe diferidamente de modo que por gracia de la ortografía, por un modo diferente de escribir, sueña otra cosa que lo que es dicho (...) *ni en lo que dice el analizante ni en lo que dice el analista hay otra cosa que escritura*”<sup>xvi</sup>.

La escritura poética es una herramienta instrumental, técnica y metodológica, propone una forma de intervención, introduce a la lectura, permite reescribir, abrir la significación condensada en una frase. Leer un poema, un sueño y una partitura, el tiempo de la lectura es el del cuerpo; el ritmo de la música y de los pasos, también. La lectura silenciosa simula la inacción, produce la tensión temporal y el necesario momento de concluir.

Andrés Hofman  
(Noviembre 2013)

---

<sup>i</sup> Freud, S. (1911) “El uso de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis” En *Obras Completas*, Tomo XII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996. 90-91

<sup>ii</sup> Lacan, J. Seminario 1 “Los Escritos Técnicos de Freud”. Ed. Paidós. Bs. As. Pág. 414-415.

<sup>iii</sup> Freud, S. (1909) “Análisis de la fobia de un niño de cinco años (caso del pequeño Hans)” En *Obras Completas*, Tomo X, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996. Pag.98-99

<sup>iv</sup> Cabría perfectamente utilizar el neologismo *differance*, inventado por Derrida. Por la economía que ofrece al condensar diferir, diferente, aplaza, espaciar; es decir, refiere a la conjunción de la distinción espacio-temporal.

<sup>v</sup> Lacan, J. Seminario 11 “Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis”. Ed. Paidós. Bs. As. Pág. 40.

<sup>vi</sup> Saer, Juan José, “Freud o la glorificación del poeta” en *El concepto de ficción*, Seix Barral, Argentina, 2004. Pag. 152-153

<sup>vii</sup> Quignard, P. “El Odio a la música”, Andrés Bello editor, Santiago de Chile, 2000. Pag. 119-220

<sup>viii</sup> Freud, S. (1900) “La interpretación de los sueños” En *Obras Completas*, Tomo V, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996.

---

<sup>ix</sup> Freud, S. (1925) "Nota sobre la pizarra mágica" En *Obras Completas*, Tomo XIX, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996.

<sup>x</sup> Freud, S. (1913) "Sobre la iniciación del tratamiento (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, I)" En *Obras Completas*, Tomo XII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996. Pag. 129-130

<sup>xi</sup> Freud, S. (1900) "La interpretación de los sueños" En *Obras Completas*, Tomo IV, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996. Pag. 141

<sup>xii</sup> Idem Pag. 129

<sup>xiii</sup> Freud, S. (1893) "Estudios sobre la histeria" Cap. Señorita Elizabeth Von R. En *Obras Completas*, Tomo II, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996. Pag. 167

<sup>xiv</sup> Freud, S. (1913) "Sobre la iniciación del tratamiento (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, I)" En *Obras Completas*, Tomo XII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996. Pag. 136

<sup>xv</sup> Piglia Conferencia "¿Qué será la literatura?", disponible

<http://www.youtube.com/watch?v=zsgUh0zEVI4>

<sup>xvi</sup> Lacan, seminario 25, Inédito, clase del 20/12/77