ción de lo cotidiano a lo científico o de lo simple a lo complejo? En Rodrigo, M. y Arnay, J. (comp.). *La construcción del conocimiento escolar*. Barcelona: Paidós.

Jodelet, D. (1985). La representación social: fenómenos, conceptos y teorías. En Moscovici, S. *Introducción a la Psicología Social*, Vol. 2. Barcelona: Paidós.

Martí, E., Solé, I. (1990). Intervención psicopedagógica y actividad docente: claves para una colaboración necesaria. En Coll, C., Palacios, J., Marchesi, A. *Desarrollo psicológico y educación. Vol. II: Psicología de la Educación*. Madrid: Alianza.

Mialaret, G. (2001). *Psicología de la Educación*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Pacenza, M. (2001). Tipología de la inserción laboral de los psicólogos: Campo, Estrategias y prácticas laborales. 5º Congreso Nacional de Estudios del Trabajo. Disponible en: http://www.aset.org.ar/congresos/5/aset/PDF/Pacenza.pdf.

Schön, D. (1998). *El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Buenos Aires: Paidós.

El tango, un dispositivo argentino para el desencuentro amoroso

*Jorge Zanghellini**

Resumen

El dispositivo clínico del psicoanálisis y el musical armador de escenarios que es el tango son dispositivos sociales en la Argentina que tienen especial trascendencia. Ambos tienen su relación precisa con el amor, uno habiendo inventado una variante de este, la transferencia, y el otro localizando escenas donde darle forma poética al desencuentro.

El tango como dispositivo conduce las fijezas del lado masculino de la sexuación y localiza a la mujer del otro lado.

Las distintas especies tangueras, desde una posición fálica totalizante, rechazan la falta de complementariedad sexual, propia de las relaciones entre hombre y mujer, y ponen la causa de la falla del lado mujer.

A partir de la particularización de sus letras, se pueden distinguir tres escenas: la melancólica del lamento, la esplendorosa del alarde y la gris de la resignación.

Palabras clave: dispositivo, amor, tango, sexuación.

* Psicólogo. Docente de Psicología Clínica de Adultos y Gerontes, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de La Plata. E-mail: zanghel@infovia.com.ar.

Abstract

Clinical appliance of psychoanalysis and the musical owner of scenarios that is the tango are social devices that in Argentina have special significance.

Both have their relationship needs with love, one because he has invented a variant of the loving bond, transfer, and the other because he has been finding scenes through which has been able to give poetic form the disagreement.

Tango as a device situated the firmness of the male side of the sexuality and located the woman on the other side.

Tango, from a totalizing phallic position species, rejects the lack of complementarities of sexual relations between man and woman, and put the cause of the failure of the women side.

From the making of his lyrics, we can distinguish three scenes: the melancholy of the lament, the magnificent of the display and the grey of the resign.

Keywords: dispositive, love, tango, sexed.

Hablar de amor en lo que puede llamarse la *flambée époque*[1] ya no es para hacerlo *despacito, despacito*, como dice el tango "Charlemos",[2] sino para referirse genéricamente a relaciones donde el otro (*partenaire*) es un ocasional compañero de viaje.

El amor supone no sólo la localización fantasmática del otro, sino la continua renegociación de las diferencias entre sujetos. No es sin una escena que permite a cada uno y cada otro del amor danzar, volar a otro país, entremezclar sus cuerpos o gritarse hasta la exasperación

[1] *Flambée époque* es una forma de nominar, no sin ironía, al tiempo sin tiempo de la actualidad, en contraste con la llamada *Belle époque* europea, que fue contemporánea del nacimiento del tango en Argentina.

[2] Charlemos de amor, despacito, despacito./ Y dime, mi amor, que me quieres, cariñito./ Charlemos de amor nuestras almas engañemos,/ aunque mañana lloremos, aunque mañana lloremos,/ la mentira de este amor. Dame tus labios de raso, aunque mañana en pedazos,/ se quede mi corazón. (Música: Roberto Rufino, letra: Reinaldo Yiso)

todo lo que el otro difiere del objeto complementario en su fantasma. La escena del amor es el reducto donde continuamente se desplazan los límites, pero supone que haya el espacio necesario para no fundirse en el odio paroxístico o en la angustia disolutoria.

La cultura desolada de esta *flambée époque* sumerge a los *hablanteseres* en el mar oscuro de las relaciones licuadas y no es generosa con las escenas.

La cultura neocapitalista las ha multiplicado, exponenciado, al tiempo que las degradó como efímeras.

La expresión "relación de amigos con derecho a roce" es paradigmática para nominar los lazos de la época y localizar su intensidad pasional.

La mirada del proletario de la época ve las escenas sucederse al ritmo capitalista, como los autos brillantes y raudos de una autopista hambrienta.

El efecto mortífero del "todos somos consumidores" labora contra la estabilización de ellas. Y claro, se hacen inestables, incordiosas.

La escena amorosa es dominantemente efímera.[3] Y si los encuentros proliferan, no llevan al sujeto más que a cortocircuitar la castración.

De la misma manera como las presentaciones de la urgencia yoica se dan en la clínica hospitalaria. "Deme algo ya, que calme mi dolor sin causa para que pueda seguir con mi itinerario de vida".

Si es posible operar en esa escena del imperativo de respuesta, es a partir de hacer la muesca de un intervalo entre el ver y el concluir, es decir, entre la percepción y la respuesta.

Cuestión que va en otra dirección de la psicología cognitivista, dominante en Estados Unidos y otros países, y de inserción creciente en Argentina. Cuestión en la que opera el psicoanálisis, más bien en contra de la misma lógica capitalista del mercado, que empuja hacia la rápida respuesta y con el ideal de automática, sin sujeto que anide en un intervalo.

Si la transferencia en psicoanálisis es lo que comanda el dispositivo clínico, remite a dar lugar a que la palabra retome su dignidad,

[3] Ver Zanghellini, J. (2006). "La escena amorosa", en *eteros, revista de psicoanálisis*, 2. La Plata: Facultad de Psicología, UNLP.

tenga lugar, y ello no es sin una escena. La transferencia supone poder dirigirse a alguien (el analista) dándole el lugar de alguien de la propia escena familiar.

La cultura tiene dispositivos para orientar y determinar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes.[4] La palabra misma es el más antiguo de los dispositivos. Hay dispositivos claros del poder, como las prisiones, los manicomios, las formas jurídicas, y otros tales como la literatura, la filosofía, las computadoras, la misma escritura, que se pueden alojar en los intersticios de la sociedad capitalista. En esta serie de dispositivos se encuentran dos, que en Argentina tienen especial trascendencia: el dispositivo clínico del psicoanálisis y el musical armador de escenarios que es el tango. Ambos dispositivos tienen su relación precisa con el amor: uno habiendo inventado una variante del amor, la transferencia, y el otro localizando escenas donde darle forma poética al desencuentro.

El tango tiene orígenes que lo ubican en relación con las influencias negras a través de la habanera y la milonga. El mismo término "tango" procede de un vocablo de origen africano que significa reunión o conjunto de personas como baile, danza. Hace su aparición y que campea en los prostíbulos de fin de siglo en Buenos Aires.[5]

En cuanto a las primitivas letras, las hay muy procaces y poco graciosas. Los hermanos Bates han recogido algunas, rigurosamente

[4] "Generalizando aun más la ya enorme clase de los dispositivos foucaultianos, llamaré dispositivo literalmente a todo aquello que tenga en algún sentido la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes." Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.

[5] En una investigación sobre la etimología de la voz "tango" y su evolución, el profesor Oscar Escalada del Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP plantea que "con el estudio de la documentación existente en cuanto al uso del vocablo que nos ocupa, nos encontraremos con la sorpresa que ya en 1807, el gobernador Francisco Javier Elío reúne al Cabildo de Montevideo, que dictamina: 'Sobre Tambos bailes de Negros [...] Que respecto a que los Bailes de negros son por todos motivos perjudiciales se prohíban absolutamente'. Pero en el Índice de las Actas Capitulares se registró esa disposición con el término *tango*. Este vocablo no es nuevo en el Río de la Plata. Anteriormente, en 1802, un documento de la época cuenta de una 'Tasación hecha por el Maestro Avajo firmado, de la Casa y Sitio del tango'".

anónimas, en su *Historia del tango* (1936). Igualmente transgresores son los títulos de algunos tangos ya con autor conocido, como "La concha de la lora" (equivalente al hispánico "coño de la Bernarda") de Manuel Campoamor, luego adecentado como "La cara de la luna", y "Concha sucia", que Francisco Canaro adecentaría como "Cara sucia". "Dame la lata", que es quizás el tango con melodía original más antiguo que se conoce, describe una escena de burdel: al entrar en el establecimiento, el cliente pagaba un precio y se le entregaba una suerte de moneda de hojalata como recibo. El rufián pedía, al fin del día, las latas que había recibido su protegida a cambio del trabajo consiguiente (Matamoros, 1996).

Los tangos surgen como danzas en un encuentro de culturas marginales a finales del siglo XIX, como un murmullo que desde las orillas de Buenos Aires entra en el siglo XX, cuando en la Recoleta, en el llamado Prado Español de la Avenida Quintana, se admitió por primera vez que parejas de hombre y mujer bailaran esta danza en público. A fines de la *Belle époque* en Francia, el tango comienza a convertirse en canción en Argentina.

Los historiadores coinciden en señalar el mes de enero de 1917 como el momento en que Carlos Gardel, en un teatro llamado La Esmeralda, cantó por primera vez "Mi noche triste", tango del pianista Castriota al que Pascual Contursi le puso letra. "Mi noche triste" fue el primer tango a ser cantado donde se contaba una historia y donde aparecía la intimidad y la tristeza. Comienza así un desplazamiento que aloja el tango también en los labios, cuando sólo era pies.

La danza, que venía de los viejos ámbitos de esclavos traídos de la lejana África,[6] fue dando en diversos países el jazz o el samba.

En Buenos Aires, donde se estrechó y rozó con los inmigrantes latinos (italianos y españoles), dio compases para aquellos lugares

[6] En algunas lenguas africanas, "tango" designaba el lugar donde se reunía a los negros lugareños para embarcarlos como esclavos. El término "tangomao" era un africanismo de la lengua portuguesa y quería decir "hombre que trafica con negros". En América, por extensión, se llamó "tangos" a los sitios en que la población negra se reunía para bailar y cantar, y por el mismo proceso de ampliación verbal, a toda la música que se tocaba allí (Matamoros, 1996). También Rodríguez Molas (1957) liga la palabra "tango" con lugar cerrado, círculo, cerca.

donde los hombres solitarios tenían su solaz arancelado y prostibulario.

Pero "Percanta que me amuraste",[7] inauguración del lamento ante la pérdida con que se inicia "Mi noche triste", abre en la narrativa de Buenos Aires un género literario que remite a los dichos del amor. Y es lo que hace plantear la conformación de un dispositivo social de entramado cultural rioplatense que es original y dista de otros dispositivos. Por ejemplo, el amor cortés.

Lacan (1988) define el amor cortés como una escolástica del amor desdichado, apuntando a:

> lo que representa tal o cual norma de las que regulan los intercambios entre la pareja, de esta suerte de rito singular: la noción de recompensa, de clemencia, de gracia (de Gnade), de felicidad.

La creación del amor cortés sitúa al otro como un compañero inhumano, lo llama un Objeto enloquecedor.

Es entonces el amor cortés un dispositivo que vela lo imposible llevando al encuentro con el otro (la Dama) al infinito deseado. Un dispositivo que tiende a estabilizar y cristalizar el amor, sacándolo de los avatares de la caída de las máscaras. Qué mejor que llevar el encuentro al infinito. Es decir, un dispositivo para sostener la realización del amor como imposible. Al decir lacaniano, "es una técnica de la retención, de la suspensión, del amor *interruptus*" (Lacan, 1988).

Denis de Rougemont (1978) plantea

> que la historia de la pasión de amor, en todas las grandes literaturas, desde el siglo XIII hasta nuestros días, es la historia de la degradación del mito cortés en la vida profanada.

Es decir, adjudicando al desvaído de la función del Padre la licuación de los grandes mitos del amor en occidente (Zanghellini, 2008).

El tango surge de sus raíces prostibularias como un dispositivo para la caída del amor, una escolástica suburbana de los avatares de la no complementariedad sexual.

Ernesto Sábato lo dice al comienzo de *Tango, discusión y clave* (1963):

> Un napolitano que baila la tarantela lo hace para divertirse; el porteño que se baila un tango lo hace para meditar en su suerte (que generalmente es grela)[8] o para redondear malos pensamientos sobre la estructura general de la existencia humana.

El tango como relato tiene garganta grave ("garganta con arena"), del lado de la identidad fálica. Es el proletario de la época quien sostiene el semblante frente a la pérdida, el abandono o la degradación de la antigua Dama. A partir de ello, se plantearán las cuestiones que hacen del tango un dispositivo social creado en las orillas del Río de la Plata, que fija, en sus más o menos tres minutos, una escena donde se localiza la pérdida o se pone en su lugar el alarde. Cuando las máscaras caen, el dolor viril responde bajo la forma del dispositivo tanguero.

Como escribe Puertas Cruse (1959), este es el trabajo inmenso y ciclópeo que correspondería al hombre de tango para salir del atolladero frente a la mujer. Y se reconoce incapaz para tanto. Por ello, se "arrincona para llorarla". Y llega a plantear "que el tango es una fiesta donde se festeja el triunfo de la derrota del hombre frente a la mujer".

Es Puertas un nostálgico del hombre fuerte. Dice que, respecto de la mujer, hay dos lugares para el hombre vencido: ser valija o ser florero. El valija proveedor al que se despluma[9] o el florero en el que ella se aloja haciendo relucir sus brillos vivaces. Y es en relación con la lucha de los sexos que el autor cita a Engels: el primer

[7] Percanta se llama a la mujer algo tramposa. "Amuraste" es "dejaste", pero llorando frente al muro de los lamentos argentino. Ver Casullo (l972).

[8] Triste, apesadumbrada y, a la vez, mujer (Casullo, l972).

[9] "Desplumar" es "robar", "enajenar" (Casullo, l972).

antagonismo de la historia es el que se da entre hombre y mujer, en la monogamia.

Nada como un nostálgico de la virilidad plena, además de lector de Freud, para dar cuenta de ese hombre que en el tango transita su dolor. Más allá de la ironía, su particular ensayo precisa la posición emblemática del guapo caído.

El poeta tanguero, juglar del siglo veinte, construye en sus producciones un dispositivo definido. El tango precipita una escena fantasmática en el lugar del amor. El tango como dispositivo sitúa las fijezas del lado masculino de la sexuación y localiza a la mujer del otro lado.

Las distintas especies tangueras, desde una posición fálica totalizante, rechazan la falta de complementariedad sexual, propia de las relaciones entre hombre y mujer, y ponen la causa de la falla del lado mujer.[10]

A partir de la particularización de sus letras, se pueden observar tres modalidades de escenas a las que concurren: la melancólica del lamento, la esplendorosa del alarde y la gris de la resignación.

a. El *lamentum* respecto al abandono conforma una recurrencia esencial en el tango. "Mi noche triste", aquel llamado tango inaugural, que hace de su letra una historia de pérdida, comienza con el definitorio:

> percanta que me amuraste
> en lo mejor de mi vida
> dejándome el alma herida
> y espinas en el corazón.

De principio al fin, recorre todos los signos del abandono, terminando con:

> Y la lámpara del cuarto
> también tu ausencia ha sentido
> porque su luz no ha querido
> mi noche triste alumbrar.

El tango más famoso, "La Cumparsita", ha tenido más de un millar de versiones, además de dos letras, una de Matos Rodríguez, que es el autor de la música, y otra de Pascual Contursi. La de Matos Rodríguez, muy poco conocida, remite a la tragedia a causa del olvido del otro, tragedia del cuerpo enfermo y próximo a la muerte:

> En torno de aquel ser
> enfermo, que pronto
> ha de morir
> de pena
> por eso es que en su lecho
> solloza acongojado
> recordando el pasado
> que lo hace padecer.

De allí la nominación de *Cumparsita trágica* que surge de comparar la dos letras.[11] Sin embargo, la que se hizo más conocida es la segunda versión, que remite no a la tragedia, sino a la forma del lamento:

> Si supieras
> que aun dentro de mi alma
> conservo aquel cariño
> que tuve para ti...!
> ¡Quién sabe, si supieras
> que nunca te he olvidado...!
> Volviendo a tu pasado
> Te acordarás de mí...

[10] Lacan, en su *Seminario 20*, realiza un profundo cambio en la conceptualización de lo que otros llaman género para definir las diferencias de sexo. En su clasificación define, por un lado, al hombre que se referencia en lo que se llama goce fálico, es decir, la satisfacción que refiere a la diferencia fálica, y, por otro lado, a la posición mujer, que se caracteriza por dos formas de goce: el compartido con el hombre, el fálico, y aquello que dio en llamar el goce femenino, marcado justamente por lo que no se referencia, es decir, por lo que no tiene nombre.

[11] Conceptualización propuesta por Braceras (2001).

El lamento localiza un otro al que se le vierte la ineluctable separación, las ganas de llorar. "Qué ganas de llorar en esta tarde gris [...] mis ojos al cerrar te ven igual que ayer" (Mores y Contursi, "Qué ganas de llorar").

El lamento tanguero construye una escena donde el hombre solo sostiene el rechazo al duelo y localiza un goce imprescindible, el que da su fijeza a la repetición de la escena. Es una forma de relación con la falta, en la que esta es rechazada en la celebración del abandono. La falta estructural del objeto se cubre bajo la forma del desengaño amoroso, de la pérdida que tiene culpable, ocultando de este modo la evidencia del desencuentro estructural.

b. El alarde. El prole tanguero hace su ardorosa parada de virilidad para decir que:

> Si soy así, que voy a hacer,
> nací buen mozo y embalao para el querer,
> para mí la vida tiene forma de mujer.
> (Lomuto y Bota, "Si soy así")

O el porteñito que dice:

> No hay ninguno que me iguale
> para enamorar mujeres
> puro hablar de pareceres
> puro filo y nada más.
> (Villondo y Gobi, "El porteñito")

Lo viril es identificado a los emblemas del compadrito, uno de los cuales es precisamente "la figura del gran bailarín". Este ser que define al guapo se confunde con un parecer. Es del orden de "la facha" (la parada que brilla) del traje fálico. Es el semblante que sostiene al bailarín, que toma en sus brazos a la mina y la lleva por los lugares que diseña su no coreografía, aunque tenga claras reglas.

Esta figura, es indudable, lo conlleva a refutar al Lacan que sostiene que el amor es dar lo que no se tiene a alguien que no lo es. El guapo bailarín afirma que lleva lo que se tiene (en los brazos) a alguien que lo es. El varón del tango está casado con el falo, emblema viril.

El hombre saca a bailar, aborda a la mujer, y ella espera ser requerida. El hombre es el que lleva la marca, la mujer es llevada. Por un instante, el hombre puede guardar una ilusión, "Esta mina es mía", y la mujer entra en su juego.

El compadrito (que sobrevive en los salones de baile) es uno de nuestros prototipos históricos de lo viril, encarnando el lugar de excepción. De allí que las letras que lo sostienen como emblemático tengan siempre la forma del alarde.

c. La resignación. El prole tanguero se cubre con el semblante de la resignación amarga.

Ya se sabe "Que el mundo fue y será una porquería [...] que el siglo veinte es un despliegue de maldad insolente" (Discépolo, "Cambalache"). O

> La experiencia fue mi amante,
> el desengaño mi amigo...
> Hoy no creo ni en mi mismo
> y aquel que está más alto es igual a los demás.
> (Grela y Froilán, "Las Cuarenta")

La amargura, que difiere del negro goce melancólico, sostiene la marca de la cicatriz y da al semblante ese rasgo de ironía amarga. En el prole resignado, el pasado es una seriación de cicatrices que lo lleva a sostener:

> "¡Qué me van a hablar de amor!"
>
> Yo he vivido dando tumbos
> rodando por el mundo
> y haciéndome el destino...
> Y en los charcos del camino,
> la experiencia me ha ayudado
> por baquiano y porque ya
> comprendo que en la vida
> se cuidan los zapatos

andando de rodillas.
Por eso,
me están sobrando los consejos,
que en las cosas del amor
aunque tenga que aprender
nadie sabe más que yo.
Yo anduve siempre en amores
qué me van a hablar de amor.
(Stamponi y Expósito, "¡Qué me van a hablar de amor!")

O aquella letra del mismo autor que sostiene:

Primero hay que saber sufrir,
después amar, después partir
y al fin, andar sin pensamiento,

que remite el dispositivo a algo más que la simple resignación.

Y es en este punto que pueden vincularse el dispositivo tanguero y la profunda relación del psicoanálisis con la cultura argentina.

Se trata de ese desencuentro del inmigrante con la tierra Otro, propio de los albores del siglo XX, con el tango que pergeñó sus amarguras del amor o con el psicoanálisis que cobijó su desencanto, tema de otra investigación.

Si se pudiese decir que el amor cortés o el amor platónico son fuera de sexo, no es así el amor tanguero, porque no propone, como el cortesano, llevar el encuentro al infinito, sino que más bien es una crónica del desencuentro, del fallido de la complementariedad sexual, pero con eventualidad paradigmática.

Sin duda, el prole tanguero se dirige al semejante, su dicho es hombre-sexual (*homme sexuel*)[12], tal como Lacan lo afirma. Que el encuentro con lo hétero (lado mujer en la tabla de sexuación) es fallido, que la nueva tierra del inmigrante es un soberbio malentendido y una mujer amada es la mayor fuente de dolor para el viril. Por ello, el tango, en los estilos señalados (el lamento, el alarde, la

[12] Que Lacan (1984) define como la posición de la virilidad, dirigida al semejante. Haciendo juego significante con *Homme*, Hombre y sexual.

resignación), sostiene escenarios ficcionales del hombre-sexual.

El lamento viril cristaliza la imposibilidad de la media naranja, las agrias experiencias donde el amor naufraga como suplencia. El lamento sitúa la escena del repetido naufragio.

El alarde rechaza la caída viril y las marcas que la recuerdan. Exaltación de la identidad fálica, del *Homo specularis* que reniega de lo que le fue sustraído.

La resignación como escena plantea una virilidad marcada por las cicatrices y que comporta a la vez un semblante de lo imposible del encuentro con la mujer-dicha. Una escena que hace al encuentro como posible.

El prole resignado no lamenta ni alardea. Busca y semblantea a la próxima mujer que sacará a bailar en la escena tanguera, la escena de su mundo.

De allí concluye con:

Que ¿por qué me gusta el tango?
porque el tango se escribió con notas de sufrimiento
y con frases de dolor
porque sus compases hablan de la ausencia de un amor
o de la frialdad de aquella que el corazón nos robó.
A veces expresa rabia
por una infame traición
otras reproche a la vida
que con sañas nos trató
y cuantas veces es llanto
que brotó del corazón
por la viejita que un día
para siempre nos dejó.
Todos, todos tenemos sin duda algo que recordar
y en un tango nuestra historia
siempre habremos de encontrar
(Manzi y Malerba, "Por qué")

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.

Bates, H. y Bates, L. (1936). *Historia del tango*. Buenos Aires: Ediciones de los Talleres Gráficos de la Cía. General Fabril Financiera.

Braceras, D. (2001). La Cumparsita Trágica. Ensayo sobre el Tango y el Pesimismo. Premio Edenor de la 27ª Feria Internacional del Libro, Fundación El Libro, Buenos Aires.

Casullo, F. (l972). *Diccionario de Voces lunfardas y vulgares*. Buenos Aires: Freeland.

Lacan, J. (1988). *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

——— (1981). *Seminario 20. Aun*. Buenos Aires: Paidós.

——— (1984). *El atolondradicho*. Buenos Aires: Paidós.

Matamoros, B. (1996). *El tango*. Buenos Aires: Acento Editorial.

Puertas Cruse, R. (1959). *Psicopatología del tango*. Buenos Aires: Sophos.

Rodríguez Molas, M. (1957). *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: Clio.

Rougemont, D. (1978). *El amor y occidente*. Barcelona: Kairos.

Zanghellini, J. (2008). El desvaído del Otro. En *Introducción en la clínica del campo lacaniano*. La Plata: De la campana.

La transferencia en la clínica con niños. Continuidades y rupturas[1]

*Roxana E. Gaudio**

Resumen

Cada marco teórico recorta una dimensión posible respecto del funcionamiento del aparato psíquico, dando lugar a la puesta en forma de los alcances y los límites, a partir de los cuales se delimitan vías posibles de intervención. En el entramado que allí se constituye, el concepto de transferencia encuentra su asiento. Ahora bien, ¿qué rasgos de particularidad atraviesan las nociones conceptuales cuando se emplazan y articulan con los movimientos fundacionales que dan cuenta de los tiempos de constitución psíquica?

Determinar la singularidad de los conceptos, desde su emplazamiento en la red conceptual que cerca los tiempos de la constitución, supone remitirse a los inicios de una práctica. Para ello, se circunscribirán ciertas coordenadas que darán cuenta del trayecto teórico-clínico propuesto por aquellos autores que trazaron el origen de la clínica con niños y adolescentes.

[1] La presente investigación se sitúa en las propuestas de trabajo dadas en el marco de la carrera de Especialización en Clínica Psicoanalítica con Niños y Adolescentes de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata, cuya directora es la profesora psicóloga Norma Najt.

* Licenciada en Psicología. Docente de Psicología Clínica de Niños y Adolescentes, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de La Plata. E-mail: roxanagaudio@hotmail.com.