Trauma y creatividad. - Lo nuevo -

María Cristina Mélgar

Cuando al deseo ya no le alcanza con los reordenamientos de lo conocido y el sujeto siente el llamado de la pulsión, la creación de algo nuevo y original en las ciencias, las artes, la filosofía, conduce la reflexión psicoanalítica hacia el papel del trauma. La gestación de lo nuevo que caracteriza el arte en períodos de grandes transformaciones culturales y la singularidad con que el artista responde a los acontecimientos de un mundo cambiante es un terreno privilegiado para la experiencia psicoanalítica con la creatividad que el trauma puede poner en acción.

Sigmund Freud (1940[1938]) notó que todo lo nuevo está destinado a ser traducido al lenguaje de nuestras percepciones, con excepción de *lo real objetivo no discernible*, difícil o imposible de acceder al sentido, a la imagen y a la palabra.

Desde el trasfondo lingüístico de lo reprimido, por el registro de los significantes inconscientes, en los ámbitos del sueño y el ensueño, una nueva combinatoria de recuerdos, fantasías, repeticiones y sublimaciones es el ofrecimiento del inconsciente a la creatividad. En estos niveles psíquicos, los estímulos hipertróficos internos y externos potencialmente traumáticos, aunque el efecto pase desapercibido, producen un movimiento del preconciente que reactiva sus raíces inconscientes. Un *ars combinatorio* (George Steiner, 2001)

©2007 Editorial Gedisa (Barcelona) 89-98

es el camino hacia la invención y la reinvención. Hasta aquí, los fragmentos que el trauma aisla o borra del psiquismo no parecen participar del producto realizado. Cómo lo perdido en una no-existencia se hace presencia en lo creado, es una problemática del psicoanálisis, del pensamiento y las teorías que el arte hace vislumbrar. Gilles Deleuze plantea un fundamento: *Et seuls les problèmes construisent des existences et des champs de pensée dans lequels ce qui manque dessine l'ouverture d'une question et d'un trajet an lieu de faire du manque un négatif à quoi il fandrait mettre fin.*

Aún así, del vacío y sinsentido traumático surgen movimientos psíquicos positivos. Bajo el peligro de la desorganización, la fragmentación y la desvinculación, la capacidad humana de fantasmagorización emerge para atenuar los efectos negativos del trauma. No basta con este proceso defensivo universal para que el trauma dispare la creación. La pregunta se hace inevitable: ¿cómo relacionar estos dolorosos silencios en la comunicación con una subjetividad pulsional que reinicia su marcha hacia la conquista de nuevas experiencias estéticas?.

En una segunda relación de causalidad entre vacío y fantasmagorización ya no defensiva sino dialogante entre un vacío que se va haciendo silencio enigmático y un fantasma que abandona la repetición, surge lo nuevo. No para recobrar sino para crear. La génesis de algo nuevo nos ubica entonces en algo más perturbador y distante de la lógica de los acontecimientos, más brutal y animal (en el sentido de lo no psíquico) donde las imágenes y los pensamientos vuelven a ser cuerpo sensible y el cuerpo recupera el empuje para avanzar hacia la cultura.

La revalorización del cuerpo, de la sensorialidad y de los afectos en el psicoanálisis contemporáneo abrió el horizonte teórico a la relación trauma-creatividad. Guy Rosolato (1996) destacó el potencial prospectivo de sentido y la fuerza dinámica en el deseo de conocer, imaginar, pensar y crear que tienen huellas corporales y sensoriales que quedaron fuera de la representación por originarias o por efecto de la forclusión traumática. En un avance teórico hacia lo primario del psiquismo, Janine Chasseguet-Smirgel (1999) enfatizó la función creativa de las fantasías inconscientes que emergen de lo que llama *matriz somática,* sensorial y corporal de la creación. Para Rosolato (1985) *la oscilación metafórico metonímica* entre significantes lingüísticos y esas huellas, fantasías, (significantes de demarcación para el autor) que no alcanzaron registro verbal, está en el corazón del pensar artístico.

La eficacia estética de este diálogo inconsciente se hace más claro cuando el trauma deja fragmentos económicos, puramente energéticos ahora liberados de investir repetidamente lo conocido. Desorganizador, violento, brutal, el elemento económico de la pulsión (pulsionalidad en movimiento, sin obje-

to ni representación, sin límite ni ley), recupera la esencia enigmática de una fuerza que busca la conquista del psiquismo. Desde el cuerpo, dolorido, excitado o abrumado por la economía del trauma, las capas más obscuras, arcaicas, herméticas, incluso originarias del psiquismo, contribuyen a crear las escenas psíquicas del dolor.

Aunque el trauma no impida recuperar el complejo entramado del funcionamiento psíquico, lo nuevo quedará en el alma como una nueva precipitación simbólica de lo que fue extranjero al yo.

La concepción de un psiquismo creativo subyace a estas cuestiones. Coincido con Madeleine Baranger (2004) quien acorde a otros desarrollos psicoanalíticos contemporáneos, piensa que desde el comienzo de la vida la fuerza pulsional que emerge de la tensión biológica promueve una actividad en búsqueda de objetos cuyo encuentro va jalonando el avance creativo sobre el mundo a la vez que conforma el psiquismo. En este recorrido, la pulsión reencuentra, hacia atrás, los objetos y secretos más arcaicos, incluso los irrepresentables por originarios y, hacia delante, los objetos metafórico metonímicos con los que lo desconocido inaccesible ilumina la creatividad, aunque algo quede siempre sin representación ajeno a la investidura. Lo traumático pone en juego esta característica de un psiquismo inacabado y creativo, de un incognoscible causa y objeto de deseo. Nos acerca a esta condición viajera del psiquismo, a ese deambular sin límites por las verdades reprimidas, escindidas de nuestro ser y por la conciencia disponible para no desmentir la falta y la pérdida.

Lúcido e iluminado, Woldsworth supo ver el apagamiento de la imaginación que provoca lo simbólico a fuerza de repetido e institucionalizado. La creatividad vinculada al trauma será entonces tributaria de un corte en el yo, de una desligadura en el universo simbólico, del ingreso fulgurante de lo desconocido. Lo nuevo tiene el sello de la contemporaneidad. Corresponde al intento de mostrar la multiplicidad de enigmas que se desplazan por las discontinuidades y rupturas comunicacionales de la obra, por el espacio-tiempo laberíntico de la narración. El artista como el psicoanalista que intenta darle historia a lo perdido en la estructura refleja el efecto sobre su identidad de cambios más generales que ha habido en el mundo. La propuesta de los sentidos al yo será la de abrir nuevos horizontes de representabilidad. La fractura entre lo conocido y lo nuevo que emerge de la experiencia estética con lo traumático, obliga a aceptar un cambio de dirección, a ubicar la mirada más allá del significante, admitir la diversidad del punto de vista y acceder a una suerte de sublimación de la mudez traumática.

La concepción de Jean Laplanche (1982) sobre lo enigmático es un fundamento psíquico pertinente a la creatividad en el trauma. Prototipo de men-

saje enigmático, la seducción originaria en los comienzos de la vida psíquica de significación indescifrable tanto para el niño como para el adulto, instala el enigma. El enigma quedará como un sinsentido inicial disparador de la fuerza representacional de la psique. Lo enigmático de adentro y lo enigmático de afuera se ponen en juego cuando los acontecimientos traumáticos afectan la organización de la estructura y lo Bueno y lo Malo se ofrecen a una subjetividad que se reconstruye en la intensidad pulsional.

En la pintura veneciana, Giovanni Bellini (Melgar, Salvarezza, 2003) hijo rechazado de una madre que lo desheredó y humilló desde la cuna, introdujo radicalmente el enigma en la pintura. ¿Por qué un hijo rechazado pudo transformar el trauma afectivo en una obra original, inédita, que dio imagen a lo enigmático de sus orígenes? (*Alegoría Sagrada*, 1480, Uffizi). En numerosos cuadros sobre la Virgen y el Niño, Bellini pintó la falta de comunicación, la distancia que separa los cuerpos, la fascinante escena del desencuentro junto a la seducción y a la sexualidad incestuosa. Si el repetido dolor una y otra vez pintado terminó por glorificar un amor imposible ¿cómo interpretar la función de lo enigmático en la más notable creación pictórica del Renacimiento sobre la mala relación madre-hijo? Y ¿cómo relacionar los dolorosos silencios en la comunicación con una subjetividad pulsional que reinicia la marcha desde el trauma hacia nuevos mundos estéticos?

Es verdad que la ruptura simbólica entre imagen, palabra y mundo puede conducir al delirio, la alucinación, la psicosis. En un sentido positivo y si la destructividad tanática no fue desbastadora, el trauma que corta y desvincula, que separa la sensorialidad de la representación (André Green, 2001) arroja al sujeto a una locura creativa, a una experiencia cuyo sentido se va construyendo mientras se realiza la obra. El arte habla entonces de cosas nuevas, muchas veces incomprensibles para concepciones anteriores.

El silencio sublimado

En otros trabajos (2000, 2005) me ocupé de uno de los aspectos más notables de la creación vinculada al trauma. Me refiero a la estética de un silencio representacional, más precisamente, a la estética del vacío. Un ejemplo memorable de este trabajo del arte sobre el vacío traumático se observa en el cuadro *La visión de San Agustín* (1502, S. Giorgio degli Schovani) de Carpaccio. Humanista, sabio y erudito, atrapado por el mundo estético del pasado gótico y atraído por las ciencias y las tecnologías del Renacimiento, Carpaccio hace apreciar la incoherencia, el aislamiento y extrañamiento que hay en el hombre. Trasmite la dificultad de dar cohesión a diferentes corrientes estéticas y

propone imaginar la fuerza creativa que nace de la imposibilidad de integrar. Carpaccio subyuga al observador con lo disperso y fragmentado, anima los bordes y despuebla espacios, pone en relieve que no sólo el anhelo de completud sino lo disímil e imposible de completud despiertan la creatividad.

En *La visión de San Agustín* el santo es interrumpido mientras escribe por la visión de San Jerónimo que le avisa su muerte. Carpaccio no pinta la visión pero ilumina el cuarto y, con la luz, ingresa un efecto de realidad. La estrecha ventana es el lugar por donde irrumpe lo invisible y la expresión de San Agustín transmite el asombro de quien escucha algo inédito, cortando una acción iniciada y dejando el texto en suspenso. Mientras la pintura ilumina lo inaccesible de la muerte, la reflexión se encuentra con lo enigmático del trauma y con la transformación del vacío en silencio. Me atrevo a apropiarme aquí de un texto de Rosa María Ravera sobre el barroco contemporáneo en artistas argentinos (1996), cuando considera que el vacío, la falta, lejos de quedar neutralizados en la ficción, exhiben su estatuto de constituyentes fundamentales del signo.

Es verdad que el vacío doloroso puede adoptar la forma de un aislamiento defensivo ante la culpa y la persecución pero también tiene una fuerza evolutiva que avanza hacia una soledad creativa y original que se sitúa en la frontera entre lo que está y no está, entre lo dicho y lo no dicho, entre las palabras y los enigmas. Esta soledad creativa no excluye el aleteo creador de la poiesis que transforma la pasión por representar en pasión por crear.

Los notables cambios en el arte ocurridos en el Siglo XX han dejado testimonios de la potencia creativa que hay en las fronteras de lo representado en un mundo abrumado por acontecimientos traumáticos y lenguajes estéticos impensados. Algunos artistas revelaron la presencia del vacío en la génesis del arte. Para el Malevich del suprematismo (1913-1918) el que pintó *Blanco sobre blanco* (1918, Moma) en los albores de la revolución rusa, los planos en blanco despertaban la energía psíquica necesaria, apenas visibles, para romper el mundo conocido y penetrar libremente en lo desconocido de la abstracción. *Los collages* que Max Ernst inventó antes de la gran guerra le producían una intensificación de las facultades visionarias: los límites, las separaciones y yuxtaposiciones de formas y materias acercaban a este artista interesado en las poblemáticas de la representación a un más allá de lo representado. *Hombre triste en el tren* (1911, P. Guggenheim) y *Desnudo bajando la escalera* (1912, Phil. MA) de Marcel Duchamp: construidos como una instantánea ultrarrápida, fueron avances hacia una dimensionalidad ampliada donde la mirada capta, en un instante veloz, el intersticio en la percepción que convoca al deseo. El resurgimiento del anamorfismo en los 60', y los aportes al campo del deseo del estudio de J. Lacan (1964) estimuló a artistas como Lucian Freud a investigar

en lo visible invisible de la materia. Mientras se incluía sensiblemente en la falta de materia, Tapies tuvo la experiencia de un vacío interior energético.

El psicoanalista puede percibir que algo extraño e inquietante que contacta con lo que es silencio y ausencia de objeto también tiene una función específica. Una acción sobre la mente que se opone a interpretaciones globalizadoras, sintetizadoras y unitarias, admitiendo al espíritu desgarrado y poco coherente que, como ha señalado Pontalis (1997), es el hombre.

Lo traumático en lo cotidiano

A partir del *Unheimliche* freudiano (1919), el psicoanálisis profundiza la teoría de los sentimientos inquietantes y perturbadores que despierta la experiencia con el arte. Salomón Resnik (1996) llamó la atención sobre la dimensión estética del mundo que se vislumbra en los paisajes velados de la cotidianeidad, cada vez que la mirada avanza hacia el más allá de la realidad. *L'inquiétante étrangeté*, poética versión francesa de *Das Unheimliche*, permite destacar la discordancia estructurante entre lo previsto conocido y lo real imprevisible. Todo trauma conduce a una encrucijada sensoperceptiva, también actuante cuando la ilusión de algo conocido ya conquistado y perdurable se quiebra y el sujeto es arrojado a un incierto futuro, a un espacio temporal móvil. Vale recordar la riqueza semiótica que tiene la madelaine de *En busca del tiempo perdido*. (Julia Kristeva, 1994) Después de pasar por cambios en la elección de la palabra, de atravesar recuerdos y asociaciones, de desarmar y reordenar afectos sobre personas, amores y odios, después de la muerte de la madre y de recuperar para la escritura sensorialidades deliciosas, Proust encontró la palabra exacta para juntar semejante densidad de sentidos en la memorable, musical, gustosa y cotidiana madelaine.

Los Ready-made de Duchamp, el VIVO DITO de Alberto Greco conceptualizan este efecto de lo cotidiano sobre la creación. Antonio Saura (1992) pensó que con una actitud neodadaísta, Greco intentó apoderarse de lo objetivo externo. Al separar, circunscribir, señalar un fragmento de la realidad, aislaba un fundamento de la enigmática plasticidad del mundo. Abruptamente sorprende y conmociona esta condición invasora de lo real ocultada por la representabilidad estética. El movimiento y transformación de la realidad inmediata que puso en juego Greco precipita el espíritu hacia la tormentosa crisis de las tecnologías, las materias, la imagen y las teorías, cada vez que una exterioridad estética se extraña del conjunto y libera la no-realidad de lo cotidiano. Un movimiento estético de afuera hacia adentro da ingreso al elemento traumático invisible, a lo enigmático presente en el diario vivir.

Creación y destructividad traumática

Cuando Freud introdujo la pulsión de muerte en *Más allá del principio de placer* (1920) llamó traumáticas a las excitaciones externas lo suficientemente intensas para perforar la protección del cuerpo y de la mente. Los traumas de guerra fueron modelo de la repetición del dolor. También de la fuerza de la estructura para construir y deconstruir una y otra vez el cuerpo lacerado elaborando la pérdida y la fragmentación.

Otto Dix, alistadó voluntariamente en la gran guerra con la ilusión de encontrar el fervor épico de una poiesis renovadora fue, en cambio, hacia el encuentro no esperado con lo real e incomprensible. Pintó en famosos grabados las tribulaciones y las sangrientas pesadillas de la guerra. Los cuerpos maltrechos y mutilados, las imágenes sobrecogedoras, expresan el fracaso de una estética de lo épico. La fortaleza del héroe, aquella conmovedora actitud que Borges encuentra en el héroe (1967-68) que sabe que morirá aún venciendo, o las bellezas de las batallas de Ucello o el espanto de la guerra en Goya, no están visibles en estas fisonomías del trauma. El futuro *artista degenerado* del nazismo no ignoró el efecto de la destructividad traumática y como el alucinado de las freudianas neurosis de guerra revivió una y otra vez el espanto.

Otto Dix hizo lo que sabía hacer para vencer al trauma: destronó el mito bélico, criticó sus camouflages, expresó el horror. Una y otra vez, hasta alcanzar ese costado del arte que desborda los límites de lo tolerable provocando un placer más reflexivo que contemplativo. Me refiero al pasaje que convierte la reflexión teórica, histórica, social en placer estético. Pasaje que transcurre desde la repetición a la fuerza estética necesaria para producir un cuestionamiento y una reflexión sensible e intelectual sobre lo traumático de la guerra.

Sin embargo hay que admitir que la creación no siempre coincide con la elaboración, que incluso puede desviarse y pasar por encima de ella. Las obras de grandes creadores que sufrieron traumas y duelos traumáticos en la temprana infancia dejan testimonio de las formas en que el yo emergió de la catástrofe si bien la originalidad y el valor del producto no fue capaz de evitar y contener la fuerza inmanejable de la destructividad.

Isidoro Ducasse, conde de Lautreàmont, precursor iluminado del surrealismo perdió a su madre al año y medio. La genial blasfemia de *Los Cantos de Maldorar* parece surgir del descenso a los infiernos de un trauma abismal. Basta con recordar un fragmento del segundo canto: *El fantasma hace chasquear la lengua como para decirse a sí mismo que da por terminada la persecución... Su voz de condenado se oye hasta las capas más lejanas del espacio y cuando su aullido espantoso penetra en el corazón humano, este preferiría tener, según dicen, a la muer-*

te por madre que al remordimiento por hijo. Lautreàmont murió en París a los 24 años después de darle escena psíquica de un transfondo psicológico memorable, e irrepetible personaje al fantasma persecutorio y culpógeno de un duelo traumático temprano. Cuando el intento de darle escritura y sentido a los fragmentos de una subjetividad pasional, intensa y desbordada, se realiza en el plano del fantasma, el arte se ofrece al yo sin terminar de protegerlo de los efectos del trauma.

Si lo Malo enigmático se ofrece a la génesis del arte, la subjetividad atrapa los demonios del dolor que toman posesión de la imaginación y la imaginación reinventa el trauma. La obra muestra entonces la presencia en el Ser de la marca dejada por el trauma en los albores de la vida. Se filtra en la escritura para darle figura, representación y carácter a una realidad psíquica inventada, ajena y a la vez tremendamente cercana a la historia del trauma y a una interioridad que la creación no logra rehabilitar para la vida.

Para la teoría psicoanalítica del trauma, es el adulto quien desde sus experiencias, conflictos y nuevos traumas, resignifica el sentido de lo perdido en los orígenes. Dar a luz una escena tan antigua que hace coincidir los comienzos de la vida psíquica con la muerte psíquica del trauma, desborda la resignificación y es una creación original y revulsiva. Es posible que el tránsito de la escritura a la muerte física metaforice *el eclipse de la abertura simbólica.* (J. Milmaniene, 2005) pasando de la ausencia traumática a la identificación masiva con la muerte perseguidora y maligna, último intento de reencontrar al objeto perdido.

La idealización de lo nuevo

La pasión por lo nuevo, efecto de una poiesis vertiginosa que pareciera inagotable en la creación contemporánea resquebraja concepciones investidas culturalmente. El equilibrio entre poiesis y realización tan presente en el genio griego, tensionada al máximo por artistas como Cèzanne y científicos como Freud tiende a borrarse en una feroz idealización del cambio.

El carácter múltiple y heterogéneo de las producciones destaca la presencia de lo nuevo emergiendo de la exaltación idealizante de lo no dicho, de la falta, de lo enigmático como fuente de creación.

Es verdad que lo nuevo produce un placer reflexivo interesante y que el pensamiento teórico es un elemento privilegiado de la experiencia. Pero construir o intentar hacer algo inédito ¿no es acaso una fuerte contrapartida a los acontecimientos traumáticos que borran y desmienten la lógica del Principio de Placer?.

El sadomasoquismo visual que halla goce en la repetición de pérdidas, duelos, en el horror de lo que se ve y en la maldad de ciertos acontecimientos, encuentra en lo nuevo la presencia de las pulsiones de vida. Los fronteras de la creación se abren, una vez más, a lo que hay de ajeno y no inscripto en el cuerpo y en la mente, a lo odiado en el mundo.

El cuerpo aparece más brutal y manifiestamente comprometido revelando que se ha perdido la ingenua tranquilidad de pensar en un arte de lo sublime, extranjero a la animalidad de los instintos o a la negatividad de lo traumático. En el límite mismo de la sublimación y ya dentro de lo rechazado y chocante, algunas corrientes artísticas, como las del llamado arte abyecto parecen borrar el *no* del juicio de valores estéticos ubicables dentro del principio de placer.

Creo que una de las formas más poderosas, geniales, e innovadoras de la presencia creativa del trauma se encuentran en la construcción misma de la obra. En los 60', en Buenos Aires, luego del valiente antecedente del informalismo, la Nueva Figuración integrada por J. de la Vega, L. F. Noé, E. Deira y R. Macció dejó vislumbrar algunas de las problemáticas del factor traumático en el arte. Una innovación centrada en la idea de choque y ruptura, en la idea de caos dentro de la pintura misma con partes y fragmentos que colisionan entre sí, le hizo decir a de la Vega (Pacheco, 2003): "una ficha de nácar, una mancha, el número junto a la piedra...".

Como ecos figurativos del trauma en nuestra vida psíquica, cada elemento semántico de estas nuevas creaciones lleva en sí la carga de las discordancias y contradicciones del mundo y de sus resonancias en la hermenéutica interioridad *a construir*.

Finalmente, la evaluación del aspecto positivo del trauma para la creatividad no será independiente de la capacidad para sostener el deseo por lo desconocido que convoca al trabajo de creación.

Referencias bibliográficas

BARANGER, W.; BARANGER, M.; MOM, J. (1987) "The infantile psychic Trauma from us to Freud". *Intern. Journal of Psycho-Analysis*, 69, 113-128.

BARANGER, M. (2004) "La teoría del campo" en *El otro en la trama intersubjetiva*. Buenos Aires: APA Editorial.

BORGES, J. L. (1967-68) *Arte poética - Seis conferencias*. Barcelona: A. M. Gráfica, 2001.

FREUD, S. (1920) *Más allá del principio de placer*. V. XVIII, Bs. As., Amorrortu, 1990.

_____ (1940[38]) *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu. T. XXIII,

191-201, 1996.
GRECO, A. (1992) *Catálogo.* Buenos Aires: M.N.B.A.
GREEN, A. (2001) *El tiempo fragmentado.* p. 203, Buenos Aires: Amorrortu.
KRISTEVA, J. (2005) *El tiempo sensible.* Buenos Aires: Eudeba.
LACAN, J. (1986) *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.* Buenos Aires: Paidós, 86-96.
MELGAR, M. C.; SALVAREZZA, R. R.(2003) The Enigma and the Passionate Mother - Child Relationship in the Italian - Reinassance. *Psychoanalysis and Art.* Connecticut: University Press, 195-212.
MELGAR, M. C.; LÓPEZ DE GOMARA, E. (2000) *Arte y Locura.* Buenos Aires: Lumen, Cap. 7.
MELGAR, M. C.; ALLAM, E.; O'DONNELL, P.; ORTEGA, R.; SALVAREZZA, R. R.; FALKE, S. (2006) *Lo Nuevo. Del psicoanálisis contemporáneo al arte actual.* XXVI Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis: APL
MILMANIENE, J. (2005) *El tiempo del sujeto.* Buenos Aires: Biblos.
PACHECO, M. (2003) *Jorge de la Vega.* Buenos Aires: El Ateneo.
RAVERA, R. M. (1996) "De la génesis del sujeto a la pragmática del existir"en *EOS. Revista. Argentina De Arte y Psicoanálisis,* 127-142.
RESNIK, S. (1996) El manierismo en Schicle. *EOS. Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis,* 25.
ROSOLATO, G. (1985) *Éléments de l'interprétation.* París, Gallimard.
_____ (1996) *La portée du desir ou la psychoanalyse même.* París: PUF, Cap. III.
STEINER, G. (2002) *Gramáticas de la Creación.* Madrid: Siruela.

María Cristina Melgar es Psiquiatra y Psicoanalista. Miembro titular en función didáctica de la Asociación Psicoanalítica Argentina y de la Asociación Psicoanalítica Internacional. Autora de libros y trabajos sobre arte y psicoanálisis, entre ellos *Arte y Locura; Amor. Enamoramiento. Pasión; Psicoanálisis y Arte.* Invitada a participar en Congresos y publicaciones internacionales. Fue coordinadora de la Comisión de Cultura, del Departamento de Psicosis, Miembro de la Comisión Directiva de A.P.A. y directora de la Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis. Premio Konex a la trayectoria en Humanidades (2006).