

MÁS ALLÁ DE LA NATURALEZA Y LA CULTURA: UNA LECTURA PSICOANALÍTICA DE CREATURA

ANDRÉS SAMPAYO SALGUEIRO

Psicoterapeuta psicoanalítico. Presidente de la Asociación de Psicoanálisis Aplicado Gradiva

ABSTRACT

Creatura (2023), dirigida por Elena Martín Gimeno, se presenta como una exploración cinematográfica de una subjetividad femenina en conflicto. A través de una estructura fragmentaria que entrelaza diferentes momentos vitales de la protagonista, la película permite una lectura psicoanalítica que en este trabajo articulamos sobre distintos enfoques y autores.

Abordaremos, partiendo de Freud, la represión de la sexualidad infantil y el retorno sintomático de lo reprimido. Pensaremos la posición y la pregunta histórica desde una perspectiva lacaniana, con una protagonista que oscila entre el deseo y su retirada, y con un cuerpo que funciona como sede del goce y del síntoma. Klein nos permitirá leer el relato como un tránsito desde la posición esquizoparanoide hacia la posición depresiva. Desde Winnicott plantearemos una comprensión del trauma como falla ambiental, entendiendo que lo que daña no es el hecho en sí, sino la ausencia de un entorno que acoja y contenga.

Ogden, enfatizando la dimensión no verbal de la experiencia emocional, nos conducirá a la búsqueda de una narrativa intersubjetiva nueva. Por último abriremos la mirada hacia lecturas críticas feministas desde autoras como Irigaray y Mitchell.

Planteamos así una interrogación sobre el deseo femenino, no como carencia sino como exceso; como lo no dicho, lo no representado.

Palabras clave: deseo, cuerpo, trauma, Freud, Lacan, Klein, Ogden, Winnicott, Irigaray, Mitchell.

INTRODUCCIÓN

Nos acercamos a la película *Creatura* a través de una actividad compartida entre Gradiva (Galicia), la asociación psicoanalítica a la que pertenezco, y la Asociación Española de Psicoanálisis Lacaniano de la Universidad de Valencia. Nos proponíamos un acercamiento y un diálogo recíproco entre cine y psicoanálisis a través de una actividad que pudiera sostenerse en el tiempo, y la primera de las proyecciones, la que inauguró ese espacio fue precisamente *Creatura*. Su actualidad y temática, así como la repercusión por sus reconocimientos (mejor película en Cannes 2023, mejor dirección y guión en premios Feroz 2024 o seis premios Gaudí 2023) la hicieron candidata para esa primera sesión.

La película, dirigida por Elena Martín Gimeno, siendo ella misma y Clara Roquet las coautoras del guión, muestra un drama que explora la sexualidad femenina en diversas etapas. La historia sigue al personaje de Mila, quien, tras mudarse con su pareja y tener problemas con ella, busca profundizar en su pasado en un intento de dar sentido y entender algo de su deseo y su sexualidad. En ese proceso de reencuentro con ella misma y su cuerpo, vamos viendo cómo revisita experiencias de su infancia y adolescencia.

Creatura atrapa al espectador por su forma de abordar el deseo, el cuerpo y la sexualidad. Lejos de lugares comunes y narraciones lineales, la obra es capaz de reflejar la complejidad de los procesos psíquicos que se producen en una persona sin caer en simplismos ni tópicos. La estructura fragmentaria, como si el relato saliese del

inconsciente de la protagonista, y las distintas miradas y enfoques que se suceden en el film nos llevaron a articular este trabajo desde diferentes autores, cada uno con sus teorías y perspectivas. A su vez nuestra intención, quizás como la de Mila con sus fragmentos, era tender puentes entre ellos.

Lo reprimido y su retorno: Freud en *Creatura*

Desde la perspectiva freudiana, *Creatura* puede leerse como una exploración de la sexualidad reprimida y su posterior retorno sintomático. Sabemos que uno de los aportes teóricos más relevantes y que a la vez más resistencia provocó del padre del psicoanálisis fue el afirmar que la sexualidad no comienza con la pubertad, sino que es parte del desarrollo infantil. Freud, en Tres ensayos sobre la teoría sexual (1905), afirmaba que la sexualidad infantil es estructurante y que su represión puede derivar en síntomas neuróticos. La película muestra como Mila revive experiencias infantiles que han sido reprimidas y que nos conectan con la noción freudiana de las etapas psicosexuales. Por ejemplo, la escena en la que se agarra al pecho nos evoca la oralidad, así como la de la masturbación inicial con la irrupción del padre nos hace pensar en una etapa fálica en la que el deseo se encuentra con la ley, provocando una culpa internalizada.

Freud nos decía que los traumas o las fijaciones en estas etapas podían marcar la vida adulta, y eso se ve reflejado aquí en los bloqueos y disociaciones emocionales que sufre la protagonista. Esas escenas de su pasado —que vuelven en forma de recuerdos confusos o dolorosos— revelan cómo el deseo fue reprimido por la culpa, la vergüenza y la mirada social.

La culpa y la vergüenza, que aparecen de forma recurrente, se pueden entender como efectos superyoicos, ya que como decía Freud en El malestar en la cultura: "El superyó puede llegar a ser tan cruel como el más despiadado amo". Esta instancia moralizadora convierte al cuerpo en un territorio prohibido, fragmentado y silenciado.

Desde esta perspectiva el concepto de represión es central. Para Freud, "lo reprimido retorna" (1923) y lo hace en forma de lapsus, sueño o síntomas: en Mila se ve en la dificultad para mantener relaciones íntimas, la incomodidad corporal y los episodios

emocionales desbordantes. *Creatura* nos muestra lo reprimido retornando de forma casi orgánica, física.

Pero *Creatura* también puede leerse como un intento de elaboración del trauma. El Freud de textos como Más allá del principio del placer hablaba de la compulsión a la repetición como una manera de volver al trauma para intentar comprenderlo y manejarlo. Vemos aquí cómo la protagonista regresa a los escenarios de su infancia no solo físicamente, sino psíquicamente, en un intento de reelaboración, de dar sentido a lo vivido y restituir una narrativa. Esto nos conectará con la perspectiva que veremos posteriormente de Thomas Ogden.

Para concluir esta aproximación desde Freud, nos referiremos a lo que entendemos como ataques histéricos en Mila, que nos sirve a su vez de enlace con la histeria lacaniana (es decir, la histeria como estructura y como pregunta) que trataremos a continuación. La película nos muestra una serie de expresiones sintomáticas en Mila en su vida adulta que nos recuerdan la observación de Freud de que los ataques histéricos se dirigen en realidad a otra persona, en su mayoría a esa otra persona prehistórica, inolvidable, que nunca será igualada por ninguna otra posterior.

La histeria como pregunta: Lacan en *Creatura*

Creemos que es importante empezar planteando que, desde Lacan, la histeria no se entiende únicamente como diagnóstico clínico o como manifestación sintomática, sino como una posición subjetiva que se articula en torno a una pregunta estructurante: ¿Qué soy yo para el deseo del Otro? Esta interrogación conduce a una búsqueda por mantener el deseo vivo sin consumarlo, preservándolo como enigma.

En *Creatura*, Mila parece encarnar esta posición. Sus relaciones afectivas, sexuales y familiares están marcadas por una oscilación repetitiva entre entrega y retirada, deseo y repulsión. Vemos en este vaivén el reflejo de la estructura histérica: la búsqueda incesante de saber qué es para el Otro, sin llegar nunca a una respuesta definitiva. El sujeto histérico desea que el Otro desee, pero a la vez se sustrae al acto de satisfacer ese deseo.

Asistimos también, a cómo el cuerpo de Mila funciona como lugar privilegiado del síntoma: picazones, insomnio, pérdida del deseo sexual. Estos signos, sin etiología orgánica aparente, podemos leerlos también desde Lacan como formaciones del inconsciente. El cuerpo habla así lo que no puede ser dicho, lo que se escapa al discurso. Vemos el intento de capturar y representar el goce femenino como un territorio que está más allá de la cultura. El cuerpo se convierte así en un espacio vivo donde se manifiestan experiencias irreductibles y únicas.

Sabemos que uno de los focos de interés de Lacan estaba puesto en su conceptualización del goce femenino; para él, un goce que excede lo simbólico, un goce más allá del falo, que no se inscribe en el lenguaje, sino que pertenece al orden de lo Real. En este sentido, el goce femenino se resiste a la simbolización.

Creatura intenta captar esta dimensión a través de silencios, imágenes y gestos que no se dejan atrapar por la lógica narrativa convencional. A través de una ruptura con las formas tradicionales o visuales normativas, se muestran momentos donde la protagonista enfrenta dimensiones de sí misma que no pueden ser totalmente articuladas ni comprendidas. Pensamos que de este modo la autora intenta transmitir este goce como algo que está más allá de la naturaleza, del lenguaje, la cultura y las normas sociales.

Aún a riesgo de hacer algo de spoiler a los que no hayan visto la película, hemos querido en este trabajo ir a escenas concretas como ejemplificación de los aspectos teóricos que vamos desarrollando. Una de ellas es la de la masturbación infantil. El momento en que el padre entra y la interrumpe es crucial: la mirada del Otro la marca. Ahí se produce un corte: lo Real (el goce del cuerpo) entra en conflicto con lo Simbólico (la ley, el lenguaje, la norma).

O esa otra en que se muestra el ritual del padre acariciando el cuerpo infantil antes de dormir, cargada de ambigüedad, o la escena de la niña introduciéndose en la cama de los padres: son escenas que no podemos verlas como representaciones objetivas de abuso, sino irrupciones de lo traumático, lo no articulable que hemos mencionado antes. Son momentos que no

“hablan” directamente, sino que interpelan desde el malestar, desde lo que no puede nombrarse, desde lo traumático que escapa al lenguaje.

Posiciones psíquicas: Klein en Creatura

Si cambiamos de perspectiva y observamos Creatura desde la teoría de Melanie Klein, asumimos que para ella el psiquismo temprano se organiza desde un primer momento en torno a relaciones objetales. El objeto primordial, el pecho materno, se escinde en "bueno" y "malo", dando lugar a posiciones psíquicas defensivas.

Podríamos pensar que Mila revive sus memorias infantiles en un estado de fragmentación, desde lo que sería una posición esquizoparanoide, estando presentes el miedo al propio deseo y la angustia persecutoria. Su cuerpo aparece como un objeto extraño, dividido entre placer y peligro. La narrativa de la película reproduce esta lógica: saltos temporales, escenas fragmentarias y una sensorialidad predominante, como si estuviéramos inmersos en un psiquismo de objetos parciales.

A medida que el relato avanza, parece que Mila comienza a integrar esta ambivalencia: reconocer que el objeto amado es también fuente de dolor. Este proceso, que podemos entender como un pasaje a la posición depresiva, abre la posibilidad de la reparación. Filmar su historia, visitar los recuerdos, interrogar su cuerpo... todo esto puede leerse como un intento de reconstruir un yo fragmentado.

Vemos que tanto en Freud, como en Lacan, como en Klein, el cuerpo no es solo un organismo biológico, no es únicamente naturaleza, y tampoco es únicamente cultura, sino un campo de inscripción del conflicto, el deseo, el goce y la angustia. En Creatura, el cuerpo femenino aparece investido de fantasías arcaicas, proyecciones, identificaciones proyectivas y síntomas.

Mila no solo sufre su cuerpo; también lo explora, lo narra, lo exhibe, lo reencuentra. Este cuerpo es goce, pero también vergüenza; es erotismo, pero también síntoma. No es el cuerpo para el Otro, sino el cuerpo como Otro: extraño, fascinante, incómodo.

Trauma y juego: Winnicott en Creatura

Si Lacan y Klein nos invitan a pensar *Creatura* en términos de estructura, conflicto pulsional y posiciones defensivas tempranas, con Donald Winnicott cambiaríamos otra vez el foco: lo importante no sería tanto el trauma en sí, sino la falla en el sostén ambiental. Lo que está en juego, para Winnicott, es la posibilidad de que el sujeto —aquí, Mila— pueda o no desarrollar un self verdadero a partir de una experiencia de cuidado suficientemente buena. Su enfoque no se centra en el Edipo ni en la castración, sino en algo más primario: el gesto espontáneo de la niña y la capacidad del entorno para recibirlo, acompañarlo, darle sentido.

En el universo winnicottiano, el self verdadero nace del gesto espontáneo que es acogido, comprendido y reflejado por la figura materna. Cuando esto no ocurre —cuando el ambiente es intrusivo, inconsistente o emocionalmente ausente— el niño desarrolla un falso self: una estructura defensiva que se acomoda a las expectativas del entorno, a costa de su autenticidad.

Creatura nos muestra a una protagonista que parece haber crecido en un entorno donde ciertas experiencias emocionales y corporales no fueron validadas. La desconexión con su deseo adulto, las dificultades para jugar, el vacío en sus vínculos, todo esto puede leerse como signos de un falso self en funcionamiento. La sexualidad se vuelve actuación, la pareja es una exigencia, el cuerpo un problema. La espontaneidad está bloqueada.

Uno de los conceptos más centrales en Winnicott es el del juego. Jugar no es solo una actividad infantil, sino una forma de estar en el mundo: es el espacio intermedio donde se puede crear, explorar, simbolizar. Es en el juego donde el sujeto se encuentra consigo mismo y con el otro sin perderse.

Creatura es, en muchos sentidos, una película sobre la pérdida y posible recuperación del juego. Desde la escena de masturbación infantil —una exploración corporal espontánea que es abruptamente interrumpida— hasta el reencuentro con la playa y el mar al final de la película, hay una trayectoria de recuperación del espacio transicional, entendido aquí como un lugar donde se puede volver a jugar.

Winnicott afirma que el trauma no reside necesariamente en lo que acontece, sino en que no hubo nadie que pudiera sostener lo que acontece. En algunas escenas clave de la infancia no vemos hechos violentos, pero sí miradas y palabras que cortan, que no contienen. El self emergente no encuentra eco. Es allí donde empieza la desconfianza hacia el propio cuerpo, hacia el propio gesto.

Este tipo de trauma —una falla del entorno en el momento en que el self comienza a desplegarse— deja huellas. El síntoma no es solo la culpa o la inhibición, sino la imposibilidad de saberse legítima, viva, deseante.

El regreso de Mila a la casa familiar, desde este autor, no se entendería como un retroceso patológico, sino como lo que él llama “regresión al servicio del self”. Al volver a ese lugar infantil, ella intenta recrear un entorno suficientemente bueno, aunque sea de forma simbólica. Busca condiciones mínimas de sostén para reconectarse con algo que fue perdido: la creatividad, el juego, la palabra propia.

En este sentido, la película no narra una “cura” en sentido clásico, sino un movimiento sutil de reconexión. El monólogo final y la escena del mar no cierran la historia, pero sí abren un espacio donde el verdadero self puede, tal vez, empezar a jugar. Esa escena, con Mila desnuda en el mar, puede leerse como una metáfora potente del espacio transicional: ese lugar intermedio entre la realidad interna y externa donde algo nuevo puede emerger. No hay grandes palabras ni revelaciones. Hay cuerpo, agua... juego. Y eso es suficiente.

No es una resolución, sino una posibilidad: la de estar sola, pero acompañada; la de ser vulnerable, pero no invadida; la de sentir sin defenderse. En palabras de Winnicott, es el momento en que el sujeto puede “estar solo en presencia de otro”.

Soñar despierto: Ogden en *Creatura*

El enfoque de Thomas Ogden, un psicoanalista más contemporáneo, se sitúa en una tradición que integra los desarrollos de Klein, Winnicott y Bion, proponiendo una concepción del proceso analítico como una experiencia intersubjetiva transformadora. Introduce el concepto de “tercer analítico” para describir el campo relacional que se

constituye en la díada analítica y que trasciende a ambos participantes, generando una subjetividad compartida.

Una de sus contribuciones más relevantes es la noción de “reverie analítica”, retomando y ampliando la idea bioniana de reverie como función materna de contención. En la clínica, el analista presta su aparato psíquico para contener y metabolizar los estados emocionales del paciente, transformando lo impensable en algo representable a través de una actitud analítica que privilegia la escucha profunda, la resonancia afectiva y la co-creación de sentido en el espacio analítico. En *Creatura*, Mila parece atrapada en una historia que no ha podido soñar, en una narrativa no elaborada. La escisión emocional que sufre no sólo separa el cuerpo del deseo, sino que impide la posibilidad de simbolizar las experiencias traumáticas vividas en la infancia.

Vemos cómo el proceso simbólico comienza a darse a lo largo de la película como una especie de “soñar despierto”, en el sentido de este autor.

La escena en la que Mila se confronta con su madre en el bosque, bajo la forma de una serie de interrogaciones como ¿qué pasó conmigo, con mi cuerpo, con mi deseo? podría reflejar esa idea de la co-creación de una experiencia emocional nueva. No se trata de una mera repetición del trauma, sino un intento de reconfigurar otra narrativa intersubjetiva — algo que Ogden consideraría un momento potencialmente transformador, más allá de la escisión o la actuación.

Ogden enfatiza también la dimensión no verbal de la experiencia emocional: la manera en que algo se siente antes de que pueda pensarse. El cuerpo de Mila, se puede ver como un “continente” de lo emocional que busca pensamiento.

El psicoanálisis feminista: Irigaray y Mitchell en *Creatura*

Creatura, como hemos comentado, no pretende ofrecer una narración lineal ni una conclusión clara, sino que nos convoca a pensar el deseo femenino. Defendemos en este trabajo que es importante resistirnos a lecturas totalizadoras y pensar la subjetividad de un modo más complejo y diverso. Siguiendo esta misma línea hemos querido también abrir la mirada hacia las lecturas críticas

feministas del psicoanálisis, por ejemplo las de Luce Irigaray y Juliet Mitchell, cuyas aportaciones permiten cuestionar y ampliar la manera en que se piensa el deseo y el cuerpo femenino en la teoría y en el cine.

Irigaray, filósofa, lingüista y psicoanalista belga, es una de las principales representantes del feminismo de la diferencia. Crítica con la tradición freudiana y lacaniana, sostuvo que la sexualidad femenina había sido pensada en relación al falo, como carencia, y propuso reconocer la pluralidad del deseo femenino y la necesidad de un lenguaje propio que lo exprese. Mitchell, psicoanalista y teórica feminista británica, defendió en *Psicoanálisis y feminismo* (1974) que el psicoanálisis podía ser útil para el feminismo, en tanto ayuda a comprender cómo la opresión de las mujeres se reproduce tanto en el inconsciente como en las estructuras sociales y familiares. Incluir a estas autoras nos permite tender puentes a su vez entre psicoanálisis y feminismo, ampliando la reflexión sobre el cuerpo y el deseo femenino que plantea la película.

El deseo femenino desde Irigaray

Como decíamos, Irigaray ha señalado que el psicoanálisis clásico ha tendido a reducir la sexualidad femenina a la lógica fálica, es decir, a pensarla en términos de carencia o falta respecto al varón. Frente a esta visión, propone reconocer la multiplicidad del deseo femenino, su carácter plural y excesivo, así como la necesidad de un lenguaje propio que dé lugar a esta experiencia.

En *Creatura*, el cuerpo de Mila no se presenta simplemente como el lugar de un síntoma reprimido (Freud) o de un goce imposible de simbolizar (Lacan), sino como un espacio de expresión que busca otra lengua, más allá de la lógica patriarcal. La estructura fragmentaria de la película, con silencios, imágenes poéticas y gestos que no llegan a articularse en palabras, puede leerse como un intento de representar lo que Irigaray llama una “escritura femenina”: una forma de narrar que no se somete a la linealidad ni al orden masculino del discurso, sino que explora lo indecible, lo múltiple y lo fluido del deseo femenino.

Desde esta perspectiva, la película no solo muestra un conflicto interno de la protagonista, sino

también la emergencia de un lenguaje alternativo que desafía los marcos tradicionales de representación. Mila encarna así no solo una subjetividad dividida, sino también la posibilidad de enunciar lo que históricamente ha sido silenciado en la experiencia femenina.

Juliet Mitchell: entre lo inconsciente y lo social

Juliet Mitchell, por su parte, ha defendido la utilidad del psicoanálisis para el feminismo, en tanto que permite comprender cómo la opresión de las mujeres no se limita al plano económico o social, sino que se transmite también en la dimensión inconsciente. En *Psicoanálisis y feminismo* (1974), Mitchell distingue la sexualidad inconsciente y la historicidad de la subordinación femenina, mostrando cómo ambas dimensiones se entrelazan en la vida de las mujeres.

Creatura nos ofrece un ejemplo de este cruce: Mila no solo arrastra conflictos psíquicos ligados a su sexualidad infantil reprimida, sino que también encarna las huellas de una cultura que impone culpa, vergüenza y silencio sobre el cuerpo femenino. El malestar de la protagonista no puede entenderse únicamente como un síntoma privado; es también la expresión subjetiva de una estructura social que moldea el deseo y regula la sexualidad.

La lectura mitchelliana nos permite articular lo íntimo y lo colectivo: el trauma de Mila no es solo suyo, sino que resuena con el de muchas mujeres en una sociedad que todavía marca el cuerpo femenino como territorio prohibido y controlado. Así, el film puede pensarse como una exploración de cómo la cultura con sus estructuras patriarcales atraviesa la subjetividad femenina, pero también como una apuesta por despatologizar el deseo y devolverlo a un terreno legítimo y creativo.

Construyendo puentes

Como decíamos al inicio de este trabajo, nuestra intención, en cierto paralelismo con la de Mila con sus fragmentos, era tender puentes entre distintas perspectivas psicoanalíticas. Consideramos que es importante salir de las trincheras dogmáticas de cada escuela y proponer acercamientos que nos permitan captar la complejidad de los fenómenos que trabajamos. De lo contrario seguiremos perpetuando posiciones esquizoparanoides dentro del propio ámbito psicoanalítico.

El deseo, el cuerpo y lo reprimido: Freud y Lacan

Empezando por Freud y Lacan, podemos ver una continuidad entre ellos respecto a la centralidad del deseo. En *Creatura*, el deseo infantil reprimido retorna como síntoma (Freud) y como enigma del Otro (Lacan). El cuerpo de Mila, atravesado por el conflicto pulsional y por el malestar de no saber qué es para el Otro, se convierte en un espacio donde el deseo se inscribe como exceso (Lacan) y como retorno de lo reprimido (Freud). Ambos marcos permiten leer el deseo de Mila como no articulado, fuente de conflicto y angustia.

La angustia temprana y el objeto dividido: Freud, Klein y Lacan

Si bien Freud nos abre la puerta a pensar el psiquismo desde la angustia y la pulsión parcial, es Klein quien se centra en la escisión y la proyección en los primeros vínculos. Mila, fragmentada y ambivalente, vive al cuerpo como fuente simultánea de placer y amenaza (objeto bueno/malo). La teoría kleiniana de los objetos parciales y la ambivalencia puede complementar la lectura lacaniana del cuerpo como lugar del goce y del síntoma.

El síntoma, la defensa y el falso self: Klein y Winnicott

Tanto Klein como Winnicott se centran en los primeros vínculos, pero desde perspectivas diferentes. Klein observa el conflicto interno (pulsión y defensa), mientras que Winnicott se enfoca en el entorno y su capacidad de sostén. En *Creatura*, el falso self de Mila puede entenderse como una defensa ante un ambiente fallido (Winnicott), pero también como una escisión defensiva que remite a la posición esquizoparanoide (Klein).

Tendiendo puentes entre ambos autores, podemos pensar que las posiciones defensivas tempranas que describe Klein (idealización, escisión, proyección) pueden verse como modos de sobrevivir a una falla ambiental, que Winnicott define como trauma primario. Ambos permiten pensar a Mila no solo como una víctima de represión (Freud) o de la estructura del deseo (Lacan), sino también de una experiencia relacional precaria.

El juego, el síntoma y el espacio transicional: Lacan y Winnicott

Lacan y Winnicott, desde coordenadas distintas, dan un lugar central a lo que no está del todo dicho. Para Lacan, es el goce femenino lo que no se deja simbolizar, lo que aparece como exceso. Para Winnicott, es el juego el lugar donde lo no dicho puede comenzar a representarse. El final de la película, con Mila en el mar, puede leerse desde ambos: como espacio transicional (Winnicott) y como momento donde el goce ya no es solo síntoma sino posibilidad de subjetivación (Lacan).

El mar sería símbolo del retorno a una experiencia primaria (Winnicott) pero también del acceso a un goce que ya no está capturado por la culpa ni la ley (Lacan). Aquí se produce una convergencia: el cuerpo ya no solo es el lugar en el que habla el síntoma, sino que puede jugar, vibrar, gozar.

El cuerpo como continente: Ogden

Si Lacan y Winnicott dan una relevancia fundamental a lo no dicho, aunque desde posiciones distintas, Ogden enfatiza también la dimensión no verbal de la experiencia, preguntándose por la manera en que algo se siente antes de que pueda pensarse. Como dijimos, el cuerpo de la protagonista se puede ver como un "continente" de lo emocional que busca pensamiento.

Pero Ogden no sólo profundiza en la dimensión no verbal de la experiencia, sino que propone que el proceso psicoanalítico implica crear una tercera voz compartida, un espacio donde el paciente y el analista sueñan la experiencia emocional juntos. En este sentido, *Creatura* podría ser vista como una representación cinematográfica de ese espacio de co-construcción subjetiva.

Por ejemplo, las escenas donde Mila se reencuentra con figuras del pasado (su madre, su padre, su infancia misma) pueden leerse como intentos de elaborar narrativas que antes no podían ser pensadas ni sentidas. Es decir, la película se presenta como una forma de "reverie" cinematográfica: un proceso creativo que transforma afectos primarios y confusos en secuencias con sentido emocional. No es casual que muchos de estos encuentros estén cargados de

silencios, pausas, gestos y miradas más que de palabras.

Añadimos también que Ogden subraya que el analista debe tolerar lo impensable y permitir que surjan experiencias emocionales que el paciente aún no puede formular. En *Creatura*, la propia narrativa visual funciona como ese analista silencioso que acompaña a Mila, permitiendo que el espectador sea testigo del surgimiento de una historia emocional nueva. La "tercera posición" que plantea Ogden puede entonces entenderse como el campo compartido entre espectador y protagonista, donde algo de lo traumático comienza a transformarse.

Esta dimensión transforma el rol del cine en la lectura psicoanalítica: no sólo como objeto de interpretación simbólica, sino como espacio que contiene, representa y metaboliza experiencias emocionales no formuladas.

Más allá de la naturaleza y la cultura: Irigaray y Mitchell

Finalmente, la incorporación de Irigaray y Mitchell a nuestra lectura de *Creatura* abre otro horizonte: ya no se trata únicamente de pensar el deseo y el cuerpo desde los marcos clásicos del psicoanálisis. Irigaray nos recuerda que el cuerpo femenino busca una lengua propia, plural y no reductible al falo, mientras que Mitchell nos muestra que el sufrimiento de las mujeres no es solo intrapsíquico, sino también histórico y cultural.

Creo que cuando somos capaces de tolerar la paradoja y la ambivalencia, cuando no pretendemos respuestas cerradas, es cuando nos permitimos habitar el misterio inherente al sujeto humano y por tanto, también a nuestra profesión. Las diferentes perspectivas que hemos planteado pretenden ver nuestro campo de trabajo e investigación exigiendo una lectura plural. La subjetividad femenina que muestra *Creatura* no puede ser explicada desde un solo marco. Todos juntos permiten ver que el trauma no solo se sufre, también se narra; que el deseo no solo se reprime, también se explora; y que el cuerpo, más allá de la ley y la cultura, puede empezar a jugar. En tiempos de patologización de lo íntimo y medicalización del deseo, *Creatura* y el psicoanálisis nos invitan a reaprender a jugar, a despatologizar el cuerpo y a reescuchar el síntoma como palabra silenciada.

Andrés Sampayo Salgueiro

Psicoterapeuta psicoanalítico. Presidente de la Asociación de Psicoanálisis Aplicado Gradiva.

Calle Fernando III El Santo 13 1ªA, Santiago de Compostela (A Coruña). 15701

<mailto:gabineteandressampayo@gmail.com>

Tfn.: 651043474

REFERENCIAS

Freud, S. (1905). Tres ensayos sobre teoría sexual. Amorrortu.

Freud, S. (1923). El yo y el ello. Amorrortu.

Irigaray, L. (1977). Ese sexo que no es uno. Saltés.

Klein, M. (1991). Envidia y gratitud y otros escritos 1946-1963. Paidós.

Klein, M. (1984). Desarrollos en psicoanálisis. Paidós.

Lacan, J. (1992). Escritos II. Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1958).

Lacan, J. (2007). El seminario, libro 20: Aún. Paidós. (Obra original publicada en 1972-1973).

Miller, J.-A. (1996). Introducción a la clínica lacaniana. Paidós.

Mitchell, J. (1975). Psicoanálisis y feminismo. Siglo XXI Editores.

Winnicott, D. W. (1987). El niño y el mundo externo. Paidós. (Obra original publicada en 1960).

Winnicott, D. W. (2005). Realidad y juego. Gedisa. (Obra original publicada en 1971).

Winnicott, D. W. (1993). Escritos de pediatría y psicoanálisis. Paidós. (Incluye "El uso de un objeto y su relación con el desarrollo del yo", originalmente publicado en 1965).

Ogden, T. H. (2001). La matriz del alma: Relaciones objetales y diálogo psicoanalítico. Gedisa. (Título original: The Matrix of the Mind).

Ogden, T. H. (2004). La tercera posición analítica. En Revista de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica Internacional, 85(5), 857- 872.

Ogden, T. H. (2005). Sobre el sostén y la continencia, el ser y el soñar. En Revista Internacional de Psicoanálisis, 86(6), 1349-1364.

Ogden, T. H. (2007). El sujeto del análisis. Biblioteca Nueva.