

El inconsciente y la ficción literaria

DANIEL ZIMMERMAN*

Escuela Freudiana de Buenos Aires, Argentina



El inconsciente y la ficción literaria

Resumen

Freud reconoció en la ficción literaria un instrumento invaluable de aproximación a las verdades de la clínica. A partir de sus desarrollos pioneros, el método psicoanalítico se encuentra habilitado para ensayar enlaces con la literatura, subordinado siempre a la instancia propia de la letra.

Palabras clave: ficción, Freud, letra, Volodya.

The Unconscious and Literary Fiction

Abstract

Freud recognized in literary fiction an invaluable instrument in the search for clinical truth. Stemming from his pioneering developments, the psychoanalytic method is capable of attempting links with literature, always subordinated to the ultimate instance of the text.

Keywords: fiction, Freud, letter, Volodya.

L'inconscient et la fiction littéraire

Résumé

Freud a bien reconnu dans la fiction littéraire un instrument précieux pour aborder les vérités de la clinique. C'est à partir de ses toutes premières élaborations que la méthode psychanalytique demeure qualifiée pour risquer des liens avec la littérature, toujours subordonnée à l'instance propre de la lettre.

Mots-clés : fiction, Freud, lettre, Volodya.

*e-mail: danzimm@hotmail.com

Desde sus más tempranos desarrollos, el psicoanálisis ha mantenido con la literatura una confrontación privilegiada.

En el afán por transmitir su descubrimiento, Freud no dudó en estrechar filas con los escritores. Hizo de la literatura una herramienta; un instrumento de investigación válido no solo para confirmar sus hipótesis sino también, y principalmente, para obtener respuestas. Para Freud, un relato literario, aun desde su dimensión de ficción, resulta una vía legítima para despejar los interrogantes que plantea la clínica.

FREUD Y LA CREACIÓN LITERARIA

Apasionado lector, las referencias literarias abundan a lo largo de toda su obra, así como también en su correspondencia personal. Sus propios escritos tuvieron el reconocimiento de sus contemporáneos debido, especialmente, a su perfección literaria. El escritor alemán Arnold Zweig llegó a expresarle:

Estoy absolutamente convencido de que usted representa el hito final de la literatura austriaca, la cual se había ganado desde siempre el derecho a la vida por ser, en sí misma, un magistral análisis psicológico y literario del espíritu.¹

Zweig fundamenta así su apreciación:

Usted ha expresado con agudeza, exactitud y claridad incomparablemente mayores a las de cualquier otro, incluido Arthur Schnitzler —a quien aprecio y valoro como hombre y como escritor— todo lo que hasta ahora había permanecido oculto para el conocimiento humano.²

Sin embargo, los escritos de Freud, más allá de su elegancia académica y su extrema claridad, trascienden el dominio de la literatura: su objetivo excluyente es dar cuenta de la estructura del aparato psíquico. Si Freud accede al escenario literario es para transmitir una verdad de alcance universal: el hombre está esencialmente desgarrado, abierto sin cesar a algo diferente de lo que imagina ser.

1. Sigmund Freud y Arnold Zweig, *Correspondencia* (Barcelona: Gedisa, 1980), 69.
2. *Ibíd.*, 28.

Cuando en agosto de 1930 recibe el Premio Goethe, Freud reconoce a la vez la alegría y la sorpresa por semejante distinción. A la invitación a disertar sobre sus “vínculos íntimos como hombre y como investigador con Goethe” respondió anteponiendo su condición de psicoanalista, con un texto sobre las relaciones de Goethe con el psicoanálisis. Freud afirma allí:

Creo que Goethe, a diferencia de muchos de nuestros contemporáneos, no habría rechazado el psicoanálisis con ánimo hostil. En varios aspectos él mismo llegó a aproximarse; pudo, por su propia intuición, reconocer buena parte de las concepciones que hemos confirmado.³

A continuación, Freud pasa revista a diversos fragmentos de la obra de Goethe para poner en evidencia cómo el poeta, en cierto modo, anticipó sus propios postulados. Freud ya había apreciado una “intuición” similar en Arthur Schnitzler, en quien creyó incluso encontrar su “doble”:

Detrás del brillo poético de sus creaciones encuentro intereses y conclusiones que parecen ser los míos propios [...]. Tengo la impresión de que usted sabe por intuición todo lo que yo he descubierto en los demás con arduo trabajo.⁴

Conmovido por esa suerte de familiaridad entre la labor del escritor y los intereses del psicoanálisis, pero advertido a la vez de las diferencias, Freud fue llevado a investigar las fuentes del talento artístico. Para ello, no aplicó al arte un saber adquirido previamente; en cambio, enfocó el problema a partir de dos cuestiones centrales: por una parte, el “misterioso don” que hace de alguien un artista; por la otra, el valor que tienen sus obras y el efecto que producen⁵.

El encuentro del psicoanálisis con la literatura es sin duda azaroso y tiene aristas complejas. En Freud leemos la invitación a indagar un misterio; un enigma que concierne a ambos territorios y que nos lleva a interrogar la función de la escritura.

EL LUGAR DE LA LETRA

De las actas tomadas por Otto Rank durante las célebres reuniones de los miércoles de la Sociedad Psicoanalítica de Viena podemos extraer algunas reflexiones cruciales acerca del tema de la creación artística⁶.

El arte del poeta, destaca Freud en la reunión del 31 de marzo de 1909, consiste básicamente en disfrazar su material. Cuando esto no se consigue, el arte desaparece. El objetivo del poeta no es encontrar y tratar conflictos psicológicos; su arte consiste



3. Sigmund Freud, “Alocución en la casa de Goethe, en Fráncfort”, en *Obras completas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1973), 3068-3071.
4. Ernest Jones, *Vida y obra de Sigmund Freud*, tomo III (Buenos Aires: Ediciones Hormé, 1960), 462.
5. Freud, “Alocución en la casa de Goethe”, 3068-3071.
6. Herman Nunberg y Ernst Federn, comps., *Actas de la Sociedad Psicoanalítica de Viena. Las reuniones de los miércoles*, tomo II (Buenos Aires: Nueva Visión, 1980).

en obtener un efecto poético a partir de ellos. Para captar nuestro interés, el conflicto debe permanecer encubierto.

Así, entonces, el verdadero arte comienza, no con el develamiento, sino con la disimulación del inconsciente. La creación literaria pone en juego ese procedimiento particular haciendo del texto mismo un velo encubridor; la “trama” literaria constituye así un tejido apto para “enhebrar” la verdad.

Una de las metas del escritor, continúa Freud, consiste en facilitar nuestra empatía con el héroe de modo tal que mantengamos nuestro interés por su destino; para ello, el personaje debe tener una estructura simple. El buen escritor, concluye, sabe bien cómo simplificar los procesos psíquicos más complejos.

El personaje literario no debe ser considerado un portavoz que podría informarnos acerca del autor; todo lo contrario, cumple, en sentido estricto, la función de sujeto. El escritor, gracias a su talento, da existencia de discurso a las criaturas de su imaginación. Sujetos ficticios, pero por ello no menos verdaderos, encarnan igualmente la dimensión propia de la subjetividad.

En sus modos diversos, la obra literaria constituye la puesta en relato de una verdad; es un terreno especialmente apto, podríamos decir, para poner a la verdad “entre la espada y la pared”. Verdad de la ficción que permite a Freud sostener sin vacilación que las creaciones poéticas, más que reflejar, engendran las creaciones psicológicas⁷.

Pero hay un punto en que toda ficción tropieza y se detiene, señalando justamente el límite de la verdad. Toda ficción tiene su origen en un núcleo imposible de aprehender y que solo puede aproximarse en cuanto resulta legible. La escritura resulta así la *vía regia* para abordar ese núcleo real que se escabulle una y otra vez.

La práctica del psicoanálisis nos enseña que la verdad es efecto de la puesta en falta del saber. Y es función de la letra ofrecer un borde a ese agujero en el saber⁸.

Extender el método psicoanalítico a las artes literarias exige admitir de antemano un fracaso. Fracaso que no debe ser confundido con ignorancia ni ser considerado como un fracaso del saber: lo propio del psicoanálisis es poner al saber “en jaque” y es por este camino que su operación resulta justificada.

Al confrontarse con la literatura, el psicoanálisis tiene el enigma siempre de su lado. Una convergencia entre ambos resulta posible a condición de reconocer que es la letra la que rige el encuentro.

UN SER DE DISCURSO

El autor literario, sostenía Freud, debe presentar el drama en forma velada. Si el conflicto del protagonista apenas se presiente, el efecto para nada se debilita; al contrario, queda

7. Signo de la época, los “creativos” actuales, especialmente en la industria cinematográfica, proceden a la inversa; elaboran su material a partir del saber psiquiátrico vigente. El drama queda reducido así a una simple historia clínica, que no consigue conmover ni al lector ni al espectador.

8. Jacques Lacan, *Seminario XVIII. De un discurso que no fuera del semblante* (Buenos Aires: Paidós, 2009).

reforzado, aun cuando el lector no pueda establecer con claridad en qué consiste. Alcanzado ese objetivo, su obra se convierte en la puesta en relato de una verdad.

Un autor incomparable en este arte es, sin duda, el escritor ruso Antón Chéjov (1860-1904). Su maestría en la composición de los personajes ha sido universalmente reconocida⁹. A continuación, tomaremos uno de sus cuentos, “Volodya”¹⁰, para despejar en su trama el recorrido de la letra. Con ese propósito, no haremos de su protagonista ni un caso clínico ni de sus peripecias un historial; considerándolo estrictamente idéntico a las palabras del texto, intentaremos establecer en su accionar un cálculo del sujeto.

Volodya, un joven flaco y tímido de diecisiete años, se pasea con aire preocupado por el jardín de la casa de campo de los Shumihin. Es domingo y ya son las cinco de la tarde. Está angustiado. Al día siguiente tiene examen de matemática y, si no aprueba, va a tener que repetir el año. Por otra parte, estar en la casa de esa familia adinerada lo mortifica; se siente tratado con desprecio, como si fuera de una clase inferior. Todos los fines de semana le suplica a su madre para no ir, pero en vano.

A todo esto se agrega una sensación que lo perturba: no puede dejar de pensar en Nyuta, otra invitada de los Shumihin, prima de la familia. Nyuta está siempre sonriendo; tiene treinta años, no es muy bonita y está casada con un arquitecto; pasa por allí de tanto en tanto. Ese sentimiento inédito e incomprensible lo avergüenza: no es el amor puro y poético que conoce por las novelas; es apenas una pequeña aventura, intenta convencerse a sí mismo. Y a propósito de aventuras, Volodya recuerda su extrema timidez, sus pecas, su falta de bigote; para poder abordar con éxito a Nyuta debería ser bien parecido, más atrevido y ocurrente.

Volodya está afectado por un sentimiento que sorpresivamente le anuncia la irrupción de la función sexual en su campo subjetivo: goce sexual y deseo procuran acomodarse sobre su cuerpo. La imposibilidad de integrarlos en armonía retorna sobre él como insuficiencia: no se siente a la altura de la situación.

De repente, y en lo más delicioso de su ensoñación, aparece Nyuta, que viene de darse un baño. Volodya la mira deslumbrado; ella lo inspecciona de arriba abajo y le reclama:

—¿Qué haces aquí, solitario? Tú siempre por algún rincón, pensando y pensando... A tu edad deberías estar corriendo, charlando con tus amigos, enamorándote [...]. ¡Vamos, dime algo! Si quieres ser un hombre, es preciso que seas delicado y atento. Debes hablar, reírte. ¿Por qué no ensayas conmigo?¹¹

Avergonzado por haberse dejado tratar como un niño, Volodya tiene el impulso de salir corriendo.



9. “Chéjov elabora con tal destreza esa composición, que el lector nunca sabe a ciencia cierta cuál es el talante psíquico de sus personajes, ya que éstos parecen inventar sus vidas a cada momento, respondiendo a impulsos a los que Chéjov apenas alude y a menudo disimula”. Juan López-Morillas, Nota preliminar a *El violín de Rothschild y otros relatos*, de Antón Chéjov, (Madrid: Alianza, 2007), 8.

10. Antón Chéjov, “Volodya”, en *El violín de Rothschild y otros relatos*, 82-98.

11. *Ibíd.*, 85.

Nyuta se pasea por el jardín, dueña y señora del saber sobre el arte de la seducción; habla y habla, sin permitir que el joven haga su propio juego. Sus “recetas”, verdaderos mandatos superyoicos, no suscitan más que la angustia de Volodya ante la amenaza de quedar arrasado por ellos.

Volodya debe volver solo a la ciudad; su madre ha decidido pasar la noche allí. Camino a la estación, la angustia y la vergüenza van desapareciendo; las cosas ya no le parecen tan terribles. Con el pretexto de que perdió el tren, decide volver. Tiene un plan: se acercará a Nyuta en la oscuridad y la abrazará de tal forma que no harán falta las palabras. Para su desilusión, las mujeres se quedan jugando a las cartas hasta muy tarde. En su cama, piensa en el examen y en las “ventajas” del inminente aplazo: será libre como un pájaro, dejará de usar el uniforme del colegio, podrá fumar a su antojo y le hará el amor a Nyuta cuando le dé la gana: ya no será un colegial sino todo un “hombre”.

El drama adolescente se despliega en el estrecho desfiladero que separa al Otro del goce. Y en ese desfiladero se juega una apuesta crucial cuya ganancia es justamente poder exiliarse del goce. Cuando el cuerpo es reclamado al lugar del acto, entran en juego las coordenadas de demanda y deseo que constituyen el horizonte subjetivo de cada uno. Volodya se confronta con un Otro que lo retiene sujetado a su goce, obstruyéndole el paso en el rumbo de su deseo. Bajo el imperio del goce, su desesperado anhelo por devenir un hombre queda fuera de juego.

A la madrugada, Nyuta entra en el dormitorio de Volodya para buscar un medicamento. Él la observa en silencio, subyugado por su imagen recortada por la luz del amanecer. Nyuta se ríe; retrocede hasta la puerta para ver si hay alguien en el pasillo y, fastidiada por la falta de iniciativa del joven, se queja: “¡Vaya con estos colegiales!”. Entonces, Volodya siente un repentino asco y ve frente a él apenas una cara gorda y vulgar. Nyuta le anuncia con un tono despreciativo en la voz: “Me voy, ¡qué lamentable que resultó este tipo!... ¡Bah, un patito feo!”.

La imagen fascinante de Nyuta se derrumba de golpe para trastrocarse en un rostro carnoso y repugnante: el objeto sexual ha quedado reducido a su dimensión real.

Cuando Volodya se levanta de la cama, ya es mediodía; va a necesitar un certificado médico para justificar su ausencia al examen. Se mira al espejo y reconoce: “Ella tiene razón... soy un patito feo...”, todo es feo”. El espejo le devuelve su imagen totalmente alienada a la mirada de ese Otro gozador.

Durante el almuerzo, Volodya tiene la impresión de que Nyuta se ríe muy alto a propósito, para darle a entender que le importa muy poco lo que pasó la noche anterior. Existe en este mundo otra vida, llena de amor y de alegría, pero ¿dónde?, se pregunta; ni su madre ni nadie de los que lo rodean le han hablado al respecto. Una



vida feliz, tal como Volodya pretende, es aquella que permite la supervivencia como sujeto del deseo.

Finalmente, regresa con su madre a la ciudad. En la pensión en la que viven disponen de dos cuartos: el de su madre tiene ventanas y cuadros en las paredes; el suyo es pequeño, oscuro, con un sofá como cama y está atestado de baúles, cajas y toda clase de trastos que su madre guarda.

Volodya, inquieto, camina por los pasillos. Su habitación le resulta inhóspita al extremo, el examen ya está perdido. No encuentra salida. En el salón, furioso con las conductas de su madre, da un puñetazo contra la mesa con tal fuerza que derrama todo lo que hay en ella. Su madre lo llama al orden, pero en vano; entonces, una vecina intenta consolarla:

—¡No se preocupe; no le haga caso! Los jóvenes de su edad no saben contenerse. No queda más remedio que resignarse.

—Tengo que asumirlo: fue demasiado consentido. No hay nadie que ejerza autoridad sobre él y a mí no me hace caso. ¡Ay, qué desgraciada soy!¹²

Volodya ha intentado sostener su verdad frente al Otro por todos los medios a su alcance. Pero el Otro no se muestra dispuesto a reconocerse en falta. Dando vueltas por la pensión, encuentra un revólver sobre una mesa. Es la primera vez que toma uno en sus manos; destraba el seguro, se mete el cañón en la boca y mantiene sujeto con los dientes. Suena un disparo...

Volodya cayó boca abajo sobre la mesa entre los frascos y las botellas. Vio ante sí a su difunto padre [...] y sintió de pronto que este lo tomaba en sus brazos y caían juntos en un abismo tenebroso y profundo.

Después, todo se tornó confuso y desapareció.¹³

Volodya sacrifica su deseo al goce del Otro, renunciando a lo más íntimo de su ser. El disparo del revólver lo deja fijado en el lugar del “patito feo”, a quedar reducido a un trasto más de la habitación. Consigue escapar, pero al precio de su exilio definitivo del escenario del mundo.

En su postrera ensoñación, el arte de Chéjov restituye la letra que Volodya no porta; letra del padre en cuanto sostén de la ley, que opera su eficacia precisamente como corte en el goce.



12. *Ibíd.*, 97.

13. *Ibíd.*, 98.

BIBLIOGRAFÍA

- CHÉJOV, ANTÓN. "Volodya". En *El violín de Rothschild y otros relatos*. Madrid: Alianza, 2007.
- FREUD, SIGMUND. "Alocución en la casa de Goethe, en Francfort". En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD SIGMUND Y ZWEIG ARNOLD. *Correspondencia*. Barcelona: Gedisa, 1980.
- JONES, ERNEST. *Vida y obra de Sigmund Freud*, tomo III. Buenos Aires: Hormé, 1960.
- LACAN, JACQUES. *Seminario XVIII. De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- LÓPEZ-MORILLAS, JUAN. Nota preliminar a *El violín de Rothschild y otros relatos*, de Antón Chéjov. Madrid: Alianza, 2007.
- NUNBERG, HERMAN Y ERNST FEDERN, COMPS. *Actas de la Sociedad Psicoanalítica de Viena. Las reuniones de los miércoles*, tomo II. Buenos Aires: Nueva Visión, 1980.