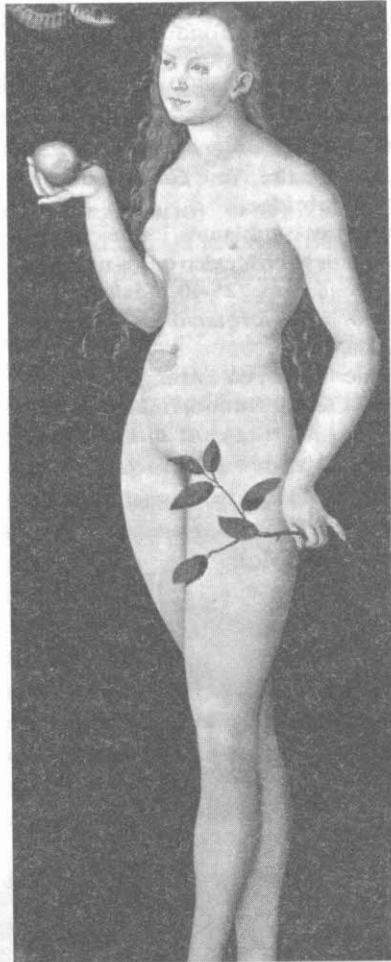


Prof. BELÉN DEL ROCÍO MORENO C.  
Psicóloga-Psicoanalista  
Universidad Nacional de Colombia - Bogotá

## EL ESCRITOR Y SU OBRA



LUCAS CRANACH. ALEMANIA (S. XV-XVI)

### 1. LA ANTICIPACIÓN POÉTICA

**E**l psicoanálisis ha planteado desde su surgimiento una firme alianza con la literatura. El comienzo está marcado: *La interpretación de los sueños*, texto en el cual Freud a la vez que se libra de sus modelos neurológicos sobre el alma humana -y quizás por ello mismo- cita a innumerables autores clásicos y contemporáneos: Sófocles, Shakespeare, Dante, Virgilio, Goethe, Dumas, Rabelais, Milton, Swift, Zola... y más. Texto así diferenciado de sus escritos precedentes, más bien lacónicos en lo que respecta a dichas referencias. Obra abierta, para utilizar la expresión de Umberto Eco, que será objeto a lo largo de la vida de Freud de muchas ampliaciones, en notas al pie, no pocas de las cuales serán referencias poéticas.

Y es que en *La interpretación de los sueños* ya aparece el asunto de la literalidad del inconsciente. Literalidad que se manifiesta a partir de la comparación de la lectura de los sueños con la de los antiguos jeroglíficos egipcios. En uno y otro caso se precisa del olvido de la imagen a favor de su valor puramente fonético; de modo tal que, en cierto sentido, las figuras del sueño cobran el valor de *letras*. La comparación freudiana es llevada un poco más lejos, pues plantea que así como la antigua escritura contenía determinativos, es decir, elementos no destinados a la lectura, sino a precisar la clase de significación en que se ubica la palabra cuya grafía delimitan, así también el sueño podía contener elementos no destinados a la lectura, pero que sí explicaban otros signos. Así, es posible situar la razón del frecuente recurso a los escritores en esta obra inaugural: el inconsciente *escribe* en los sueños. El intérprete descifra los sueños; lee en la pantalla onírica una escritura donde se conjura el poder hipnótico de las imágenes, para escuchar al inconsciente en lo que dice. La escritura del inconsciente muestra al lector imágenes que éste deberá derrumbar para encontrar en su lugar las letras engarzadas por el invisible y firme hilo del deseo. Qué flaco favor le hubiese prestado Aristandro a Alejandro Magno, en su anhelo de

conquistar la ciudad de Tiro, si hubiera quedado prendado de la imagen del sueño del monarca: "un sátiro bailando sobre un escudo". Muy seguramente, esa bestezuela, mitad hombre mitad animal, habría fascinado al oníromántico con el goce libertino de su danza y la evocación de su persecución a las Ninfas. Pero en lugar de ello, Aristandro dejó de mirar esa divinidad campestre y lasciva y "dividiendo la palabra *satyros* en σα y τυρος (Tiro es tuya) dio alientos al rey para insistir con mayor energía en su empeño hasta apoderarse de la ciudad"<sup>1</sup>. Así, la literalidad es subsecuente a una decisión semejante a la de Edipo, quien sólo después de arrancarse de la prisión de sus ojos, emprende la búsqueda de la verdad. Entonces, es posible pasar del sueño -y por extensión de todas las formaciones del inconsciente- a la *literalidad* y de allí a la *literatura*.

A partir de entonces, Freud acompañó sus elaboraciones sobre la condición humana de constantes referencias al saber del poeta, cuyo estatuto quedó prontamente definido para el campo del psicoanálisis. En "Sobre un tipo especial de elección de objeto en el hombre", al preguntarse por las razones de que hayamos abandonado a los poetas la descripción de las condiciones conforme a las cuales se realiza la elección amorosa, Freud plantea que "los poetas reúnen, en efecto, ciertas condiciones que les capacitan para tal labor, poseyendo sobre todo sensibilidad para percibir los movimientos animicos de los demás y valor para dejar hablar en voz alta a su propio inconsciente"<sup>2</sup>. Si el escritor logra fijar en la obra literaria el saber del inconsciente, ello justifica que el texto poético pueda convertirse en garantía del psicoanálisis. Éste es, por ejemplo, el ejercicio al que se entrega Freud en "El delirio y los sueños en *La Gradiva* de W. Jensen"<sup>3</sup>: confirmar las leyes de composición de la vida onírica en sueños atribuidos por el poeta a su héroe temporalmente obnubilado a causa de un sofocado amor infantil. Pero bien sabemos que los actos de reconocimiento ningún avance propician, tan solo provocan el júbilo de las correspondencias. Es por eso que en una carta que Freud le dirige a Jung, fechada el 26 de mayo de 1907, le dice: "Por fin sé que este pequeño trabajo merece alabanzas; surgió en días soleados y disfruté mucho

haciéndolo. A nosotros no nos aporta nada nuevo, pero creo que nos permite alegrarnos de lo que ya poseemos"<sup>4</sup>. Sin embargo, este episodio de confirmación regocijada y contemplativa de sus hallazgos no es el único que da cuenta de las posibles

relaciones entre el psicoanálisis y la literatura. Pues por otra parte, el poeta puede enunciar verdades todavía no reducidas por la teoría, y más aún, a través de su producción hacer más fina la clínica psicoanalítica misma, quedando ésta, entonces, provista de mayores sutilezas. Detalles minuciosamente elaborados y construidos por el poeta, bien sea en la construcción de sus personajes, la narración de sus acciones o la composición de la trama en que discurre su presencia, podrán entrar en continuidad con las formulaciones que sobre el psiquismo humano realiza el psicoanálisis. Como si el credo de G. Flaubert y A. Warburg, "Dios se oculta en los detalles", pudiera extenderse a otros poetas y no fuese, en absoluto, ajeno al psicoanálisis. Y en este punto es posible entonces otro pasaje. Antes dijimos: de la *literalidad* a la *literatura*, vía la letra; ahora de la *comprobación* a la *anticipación* por la misma ruta. Freud así reconoció a los poetas como los precursores de la ciencia psicológica y parafraseando a Shakespeare, dijo: "Y los poetas son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra y que ni siquiera sospecha nuestra filosofía". Palabras que recogió de Hamlet cuando insta a Horacio y a Marcelo a guardar silencio, casi en coro con el apremio imperativo del fantasma quien bajo tierra, también, proclama: "¡Jurad!".

Lacan, en la misma vía de Freud y refiriéndose a la luminosa afirmación de Arthur Rimbaud, "yo es otro", que resume la alienación constitutiva del yo, comenta en una breve frase, marginal sólo por el tema que está desarrollando: "-los poetas, que no saben lo que dicen, sin embargo siempre dicen, como es sabido, las cosas antes que los demás"-<sup>5</sup>. Afirmación que comprobó con creces en su seminario de 1959, *El deseo y su interpretación*, donde no se trata de la simple constatación de lo ya dicho por el psicoanálisis, sino que la pieza dramática de Shakespeare (*Hamlet*, otra vez) anticipa lo que sólo por ella, el psicoanálisis elaborará después, esto es, la condición trágica del deseo humano. La tragedia de que ante una demanda bien precisa del otro, el sujeto se interrogará por su deseo sin que pueda decir, con la misma precisión, aquello que lo alienta.

El psicoanalista celebra a quienes lo precedieron en sus teorías, a los visionarios que anticiparon sus construcciones. Rinde homenaje explícito a los poetas. Así ocurrió, una vez más, cuando Lacan, raptado por *El arrebato de Lol V. Stein*<sup>6</sup>, escribió su homenaje a Marguerite Duras. Texto en el

- 1 Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, en Obras Completas (O. C.), Madrid, Biblioteca Nueva, t. 1, 1981, p. 408.
- 2 Sigmund Freud, "Sobre un tipo especial de elección de objeto en el hombre", en O.C., op. cit., t. 2.
- 3 Sigmund Freud, "El delirio y los sueños en *La Gradiva* de W. Jensen", en O.C., op. cit., t. 2.
- 4 Sigmund Freud/ Carl Jung, *Correspondencia*, Madrid, Taurus, 1978.
- 5 Jacques Lacan, *El seminario, Libro 2, El yo en la teoría y en la técnica psicoanalítica*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 17.
- 6 Marguerite Duras, *El arrebato de Lol V. Stein*, Barcelona, Tusquets Editores, 1987.

cual afirma que la única ventaja que puede derivar el psicoanalista de su posición es “la de recordar con Freud, que en su materia, el artista siempre le lleva la delantera, y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino. Reconozco esto en El rapto de Lol V. Stein, en el que Marguerite Duras evidencia saber sin mí lo que yo enseño”<sup>7</sup>. De modo que el homenaje al escritor surge del hallazgo de verdad realizado en el texto poético.

Así, de los elementos que conforman el circuito estético-literario: autor, obra, lector, se ha destacado hasta este punto, el segundo de ellos, en razón de la verdad que se le supone portar. El artificio ficcional no es más que el modo de construir la trama en cuyo seno se aloja la verdad. Por eso, Ansermet señala que “varias teorías clínicas pueden ser consideradas, en efecto, como directamente surgidas del texto literario”<sup>8</sup>. Y recuerda a la vez que “Freud ha utilizado la literatura en sus elaboraciones clínicas, según un estatuto paralelo a las formaciones del inconsciente, como uno de los terrenos privilegiados, junto a la clínica del sueño, el chiste o el acto fallido, para la exploración de la vida psíquica”<sup>9</sup>. A riesgo de redundar: hasta aquí, el texto y su valor de verdad. Como telón de fondo: la fuerza interpretativa y oracular del texto poético que una vez leído nos pone a hablar así como lo logra una interpretación en el trayecto de una cura analítica.

## 2. LA VOCACIÓN DEL AUTOR

A partir de aquí es posible volver a situar los elementos del circuito estético, para desde el interés por el texto literario dirigir ahora nuestra atención al creador, al autor, al escritor. Así, por la fuerza de la ligazón de un tema con otro, de la obra con su autor, henos aquí ante un nuevo enigma. En el análisis de la novela de Jensen, Freud había dicho del poeta: “En la psicología, sobre todo, se halla por encima de nosotros hombres vulgares, pues bebe en fuentes que aún no hemos logrado hacer accesibles a la ciencia”<sup>10</sup>. ¿Cuáles son esas fuentes, causas soterradas de su vocación? Si hay verdad en la obra ¿Quién y a causa de qué dedica su existencia a ponernla a punto?

En la antigüedad griega se atribuía a las musas provocar la locura poética: Caliope, Terpsícore,

Eratos y sus seis hermanas, hijas de Zeus, otorgaban el don de proferir palabras plenas; escogían a aquel que regalaban con el ingenio poético. De modo que el poeta antiguo era elegido más allá de su voluntad, convirtiéndose en amanuense de la verdadera fuente de su canto: La Musa. La inspiración poética tenía su origen en Otra-parte. Rebasados por lo que dicen, abrumados por lo que escriben y escogidos sin contar con su voluntad para un destino que, sin embargo, se convierte en modo necesario de existencia. ¿Cómo, pues, se transforma la creación poética en condición necesaria –no accesoria- de existencia? “No elegí esta vocación y si hubiera tenido derecho de opinar, no la habría elegido... y sin embargo, por esta vocación estoy dispuesta a vivir y a morir, y a muy pocas cosas les concedo la menor importancia”<sup>11</sup>, dice Katherine Anne Potter.

En un apéndice a la segunda edición (1912) del análisis de *La Gradiva*, Freud ya muestra su interés por el poeta, allí donde la atención había estado exclusivamente centrada en encontrar, con regocijado ánimo, la confirmación de su teoría. Cuenta cómo pretendió infructuosamente asociar a su anciano autor con fines de investigación analítica. Así mismo, narra que un amigo suyo había señalado la relación de *La Gradiva* con otras novelas del mismo autor, como si se tratara de estudios preliminares de ésta o “tentativas de resolver poéticamente, de manera satisfactoria, el mismo problema de la vida erótica”<sup>12</sup>. Anota, igualmente, el *retorno* de numerosos motivos: la blanca flor funeraria, el olvido de objetos, pero sobre todo, la aparición de una joven muerta o que se supone muerta, bajo el ardiente sol del mediodía. Por último, nos revela que las novelas poseen un común estilo latente. De manera tal que en este apéndice, escrito cinco años después, Freud desplazó su interés del texto a las relaciones del autor con su obra. Podemos derivar de esta nota algunas indicaciones –más bien interrogantes- sobre los elementos que en relación con el autor resultan pertinentes: 1. En términos de su economía psíquica ¿cuál es la relación del autor con su obra? 2. ¿El “retorno de motivos” y su “satisfactoria solución poética” dan cuenta de un modo específico de operación psíquica?<sup>13</sup> 3. ¿Cuál es el lugar del estilo con relación a los elementos precedentes?... “El estilo es el hombre” se ha repetido, con frecuencia, a partir de Aristóteles; ¿cómo se afianza esa verdad que se

7 Jacques Lacan, “Del rapto de Lol V. Stein”, en Revista de Literatura *Quimera*, núm.151, 1996, p. 54.

8 François Ansermet, “Más vale no haber nacido nunca”, en *Las psicosis en el texto*, Buenos Aires, Manantial, 1990, p. 80.

9 Ibid.

10 Sigmund Freud, “El delirio y los sueños en *La Gradiva* de W. Jensen, op. cit., p.1336.

11 *El oficio del escritor*, México, Ediciones Era, 1968, p. 93.

12 Sigmund Freud, “El delirio y los sueños en *La Gradiva* de W. Jensen, op. cit., p. 1336.

13 “Retorno” es un significante que en el psicoanálisis suele tener un acompañante “de lo reprimido”, así como, por otra parte, la satisfacción no es sólo la del síntoma; también existe la satisfacción, en nada ilusoria, de la sublimación. Entonces, ¿puede la creación estar entre el síntoma y la sublimación? En este sentido Ansermet dice: “en ese punto enigmático y límite donde el síntoma, verdadera huella clínica se vuelve efecto de creación”, op. cit., p. 80.

tiene por indiscutible cuando se trata del campo de la escritura?

Al año siguiente de la publicación del texto sobre la novela de Jensen, la investigación analítica orientó en distinta dirección sus estudios sobre la creación del poeta. El objeto de interés pasó a ser el material psíquico (recuerdos y fantasías) con el cual el poeta construye su obra, así como los procesos a través de los cuales traslada dicho material al texto. A esta línea pertenece la conferencia que Freud dictó en los salones del publicista Hugo Heller: "El poeta y los sueños diurnos"<sup>14</sup>.

La conferencia comienza situando dos vivas inquietudes que despierta la labor del poeta: 1. ¿De dónde extrae sus temas? 2. ¿Cómo logra conmovernos tan intensamente haciendo surgir emociones de las que no nos creímos capaces? El primer paso en su investigación es buscar una actividad afín a la creación poética y, a partir de este modelo, derivar hipótesis pertinentes para la creación. Encuentra en el juego infantil las primeras huellas de la actividad poética. El niño se conduce como un poeta al situar las cosas de su mundo en un nuevo orden grato para él. Así planteados, poesía y juego implican un nuevo orden de la relación con el mundo, lo cual no deja de evocar la definición que Lacan propone de poesía en su seminario *Las psicosis*: "Hay poesía cada vez que un escrito nos introduce en un mundo diferente al nuestro, y dándonos la presencia de un ser, de determinada relación fundamental, lo hace nuestro también. La poesía hace que no podamos dudar de la autenticidad, de la experiencia de San Juan de la Cruz, ni de Proust, ni de Gérard de Nerval. La poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo"<sup>15</sup>.

Este nuevo orden de relación con el mundo es tomado muy en serio por el niño y, aunque le dedica grandes afectos, no deja de diferenciarlo de la realidad. De modo similar se conduce el poeta, pero de la irreabilidad del mundo poético surgen importantes consecuencias para la construcción artística, pues mucho de lo real que resulta penoso, puede procurar placer como juego de la fantasía. Dicho de otra manera, la actividad fantaseadora opera una transformación del malestar en placer. Es posible suponer que tratándose de la creación poética dicho placer implique no sólo los temas, la significación, sino también la forma en que éstos son vertidos; forma de la que derivarán efectos de goce, no sólo para el escritor, sino también para el lector.

Cuando el hombre

deja de ser niño, cesa de jugar y encuentra un subrogado en la fantasía; "no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales"<sup>16</sup>. Freud continúa planteando que el fantasear del adulto es menos fácil de observar que el jugar de los niños. El niño aun cuando no ofrece sus juegos como espectáculo al adulto, tampoco se los oculta.

### 3. LA INMORTALIDAD DE LA OBRA

Surge en este punto un interesante contraste con el poeta, pues él escribe para otros; la transformación en el sentido del goce que realiza su *ars poetica* determina que ya ninguna vergüenza lo retenga para dar a conocer sus íntimas, elaboradas, y en algunos casos, amplificadas fantasías (*novela?*). Escribe para otros, incluso más allá de su propia muerte. Sabemos que la inmensa mayoría de los autores que aún hoy leemos ya están muertos. Así constatamos la existencia de un deseo muy específico: más allá de su vida, su creación se animará en la voz de otro. Acaso vivirá en el tiempo de sus lectores, en los ojos que recorren las líneas que antaño trazó, en la voz de un desconocido quien, a su vez, podrá leerlo para otros. No sólo se trata de sobrevivir más allá de la disolución de la materia, en el espacio simbólico del escrito, que aún es espacio de muerte; se trata de que un lector anime la letra muerta con el soplo de vida de su voz. Así, es necesario reconocer que detrás de la inmortalidad de la obra existe la travesía de una primera muerte que la acarrea. Bástenos por ahora dos breves referencias que enuncian claramente esta dimensión muy específica de la vocación del escritor. François Mauriac nos dice: "Una vez que el libro ha sido escrito y me ha dejado existe sólo a través de los otros"<sup>17</sup>. Y Boris Pasternak: "(...) aunque el artista ha de morir, la felicidad de vivir que él ha conocido es inmortal. Si es apresada en una forma personal y sin embargo universal, es posible que otros vuelvan a vivirla a través de su obra"<sup>18</sup>.

Este tema de la inmortalidad del autor puede tener distinciones más precisas si pensamos en las formas literarias. Tratándose del drama, el asunto cobra proporciones mayúsculas, pues ya no sólo se tratará de vivir en el tiempo del espectador, sino que los actores que interpretan a los personajes teatrales prestan su tiempo, su cuerpo, su voz, y en fin, su propia vida, para lograr la puesta en escena de lo una vez soñado por el autor. No será un único actor quien tenga el privativo derecho de la representación, será más bien una serie de actores de

14 Sigmund Freud, "El poeta y los sueños diurnos", en O.C., op. cit, t.II.

15 Jacques Lacan, *El seminario 3, Las psicosis*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 144.

16 Sigmund Freud, "El poeta y los sueños diurnos", en O.C., op. cit, p. 1344. Elaboraciones posteriores nos permitirán plantear que la actividad fantaseadora se apoya, acaso, en otros objetos reales y que todo el discurrir de la letra se organiza en función de trazar sus contornos.

17 *El oficio del escritor*, México, Era, 1970, p. 28.

18 Ibid., p. 91.

número virtualmente abierto. El lector, por su parte, se reconcilia temporalmente con la muerte; identificado con los personajes mata y muere, pero a la vez indemne le sobrevive. Así, en uno y otro caso se juega el asunto de la inmortalidad, aunque de modos diferentes<sup>19</sup>.

#### 4. UN INSTANTE QUE SE ETERNIZA

Volviendo al artículo de Freud sobre el poeta y la fantasía, plantea que las pulsiones insatisfechas son las fuerzas impulsoras de la actividad fantaseadora; cada fantasía corresponde a una satisfacción de deseos orientados en dos grandes direcciones: deseos eróticos y ambiciosos. Indica, enseguida, cómo la fantasía flota en los tres tiempos de nuestra actividad representativa. Así, partiendo de una situación actual en la que se despierta uno de los grandes deseos del sujeto, se aprehende regresivamente un recuerdo infantil en el cual quedó satisfecho tal deseo y se crea una situación referida al futuro en la que se presenta la anhelada satisfacción. De la misma manera, presupone la actividad de la fantasía en la creación: "Un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo, que crea satisfacción en la obra poética, la cual del mismo modo deja ver elementos de la ocasión reciente y del antiguo recuerdo"<sup>20</sup>.

Ahora bien, si una fantasía amarra en su escena pasado, presente y futuro, la secuencialidad y el transcurrir del tiempo se detiene. Como dijera el poeta que reconoce que su trabajo es en pérdida, la justificación de su oficio es *eternizar el instante*. Escribir la instantánea que fija la escena que sostiene su deseo. De donde resulta la aspiración de eternidad con que se engendra la obra. Pero esta aspiración que concierne a la vertiente temporal, sólo puede volverse efectiva en tanto se logre su realización en la dimensión espacial. Así, una vez el autor entra en contacto con la *materia* de su trabajo logra darle consistencia sensible a lo que sin quedar escrito pareciera ser pura evanescencia. De esta manera, la calidad de lo eterno se predica de un objeto cuya presencia detiene el decurso del tiempo. Por ello, no resultan extrañas algunas formas de nombrar el trabajo de elaboración poética: se *pulen* los versos como si fuesen macizos trozos de made-

ra. Podemos apreciar, entonces, una nueva vía en que se formula el asunto de la inmortalidad: la quieta escena *eterniza*. Las palabras de Faulkner logran como la lanzadera del telar –evocada por Freud– en un solo movimiento anudar estas dimensiones: "La finalidad de todo artista es detener el movimiento que es la vida, por medios artificiales y mantenerlo fijo de suerte que cien años después, cuando un extraño lo contemple, vuelva a moverse en virtud de que es vida. Puesto que el hombre es mortal, la única inmortalidad que le es posible es dejar tras de sí algo que sea inmortal porque siempre se moverá. Esa es la manera que tiene el artista de escribir "yo estuve aquí" en el muro de la desaparición final e irrevocable que algún día tendrá que sufrir"<sup>21</sup>. Detiene el tiempo en el instante fantasmático, lo eterniza y, además, lo firma: "Yo estuve aquí". Frase lapidaria que no solamente se refiere a la presencia pasada y, por tanto, a su actual ausencia, sino que también subsume la presencia del autor a la obra: "eso me representa". De ahí que él sea engendrado por su obra, nombrado como autor a partir de su producto. El creador creado por la firma con la cual testimonia su ausencia.

Nos encontramos en este texto con un nuevo enlace entre el sueño y la escritura. Si antes fue establecida en virtud de que la lectura del sueño hacía preciso tomar sus figuraciones no como imágenes, sino como letras, ahora se renueva dicho enlace por la vía de la homologación entre el sueño nocturno y el diurno, y el lugar que tiene este último en la creación del escritor: "No podemos, en cambio, dejar de mencionar la relación de la fantasía con los sueños. Tampoco nuestros sueños nocturnos son cosa distinta de tales fantasías, como lo demuestra evidentemente la interpretación onírica"<sup>22</sup>.

#### 5. LAS FORMAS LITERARIAS Y EL OBJETO DEL FANTASMA

19 "Entonces habrá de suceder que buscaremos en la ficción, en la literatura y en el teatro una sustitución a tales renuncias. En estos campos encontramos aún hombres que saben morir o incluso matar a otros. Sólo en ellos se cumple también la condición bajo la cual podríamos reconciliarnos con la muerte; esto es, la de que detrás de todas las vicisitudes de la vida conservásemos todavía otra vida intangible (...) En el campo de la ficción hallamos aquella pluralidad de vidas que nos es precisa. Morimos en nuestra identificación con el protagonista, pero le sobrevivimos y estamos dispuestos a morir otra vez, igualmente indemnes, con otros protagonistas". Sigmund Freud, "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte", en O.C., op. cit., t. 2, p. 2111.

20 Sigmund Freud, "El poeta y los sueños diurnos", en O. C., op. cit., p. 1347.

21 *El oficio del escritor*, México, Era, 1968, p. 183.

22 Sigmund Freud, "El poeta y los sueños diurnos", en O.C., op. cit., p. 1346.23 Ibid., p. 1347.

A continuación Freud se ocupa de las fantasías del poeta, limitando sus primeras observaciones no a los escritores que más estima la crítica (poetas trágicos y épicos que retoman temas ya dados), sino a otros más "modestos" que cuentan, sin embargo, con mayor número de lectores, esto es, a los escritores de novelas, cuentos e historias. Destaca un rasgo singular con referencia a sus obras: tienen un protagonista principal, cuidado

solícitamente por el escritor, y para quien pretende conquistar, por diversos medios, la simpatía de sus lectores. Librado a numerosos riesgos y aventuras, el protagonista se conduce con un sentimiento de seguridad semejante al del héroe. El poeta Anzergruber ha condensado en una frase la expresión más acabada del heroísmo: "No puede pasarme nada". Freud encuentra, fácilmente, al detentor de semejante expresión de invulnerabilidad: su majestad el yo, héroe tanto de los sueños diurnos como de las novelas. La extrema polarización de los personajes entre "buenos" y "malos", según estén o no aliados con el protagonista, representante del yo, constituye una evidente renuncia a dar cuenta de la infinita variedad de los caracteres humanos. Este ingenuo modelo del sueño diurno puede, sin embargo, estar a gran distancia de muchas producciones noveladas; no por ello Freud reprime la sospecha de que es posible establecer relaciones con este modelo elemental, a condición de establecer las transiciones necesarias sin solución de continuidad. Todavía en muchas novelas psicológicas, Freud encuentra sorprendente que sólo el protagonista sea descrito por dentro; "el poeta está en su alma y contempla por fuera a los demás personajes"<sup>23</sup>.

Es justamente en este punto donde es posible volver a pensar la cuestión del objeto arriba señalada. Si bien con la fantasía se prescinde del apoyo del objeto exterior, es preciso sin embargo, la presencia de otro objeto *real*, que en este caso no es otro que la mirada. De modo que ésta no sólo aparece en la condición de motivo de invocación poética, o como el lugar inasible ante el cual se desvanecen todas las palabras y realiza, en ausencia de ellas, al poema, sino también, en el caso particular de la novela, se introduce como el *punto de vista* desde el cual se narra. No nos extraña ahora que la terminología con que se designa en el campo de los estudios literarios estos fenómenos acentúe un cierto campo semántico que concierne al objeto mirada; se habla, por ejemplo, de *focalizador* externo e interno. Aún puede aparecer en aquellas novelas en que su protagonista tan sólo desempeña un mínimo papel activo y se conforma con oficiar como espectador de un desfile de acontecimientos y acciones realizadas por otros personajes; éste es el caso de algunas novelas de Émile Zola. Condición que, a su vez, aparece relajada en el campo de la dramaturgia. En una entrevista concedida por Thornton Wilder a *The Paris Review* señala, claramente, cuál es el común denominador para quienes escriben obras de teatro: "Un dramaturgo es alguien que cree que el puro suceso, una acción que implica seres humanos, es más fascinante que cualquier comentario que pueda hacerse al respecto (...) El teatro está supremamente

23 Ibid., p. 134.

24 *El oficio del escritor*, Op. cit., p. 192.

25 Ibid.

26 Sigmund Freud, "Lo siniestro", en O.C., op. cit., t. III.

capacitado para decir: "¡Mirad! Estas cosas son"<sup>24</sup>. Resulta evidente que si no hay comentario explícito del dramaturgo, éste se encuentra tácito en lo que pone en boca de sus personajes, en las indicaciones de la puesta en escena, en la secuencia y composición de los actos. Sin embargo, lo que fundamentalmente Wilder destaca es que el autor *muestra* la escena; se ubica en el lugar del ojo que delimita el marco en que ésta transcurre. Ahora bien, la condensada frase en que se expresa el acto del dramaturgo ("¡Mirad! Estas cosas son") está conjugada en presente; de allí, Wilder procede a definir la condición temporal que caracteriza al drama por oposición a la novela: "El escenario siempre es *ahora*; los personajes están colocados sobre ese filo de la navaja entre el pasado y el futuro que es el carácter esencial del ser consciente (...) La novela es lo que *aconteció*, ningún alejamiento por parte del narrador puede ocultar el hecho de que escuchamos su voz contando, recordando sucesos que son pretéritos"<sup>25</sup>. Dicho de otra manera, desde su concepción, el dramaturgo *muestra lo que ve*, y el novelista *cuenta su recuerdo de lo sucedido*.

Volviendo al asunto del yo en la novela, es de observar cómo la novela psicológica tiende a multiplicar su presencia en yoes parciales; éste queda entonces fragmentado y personificado en varios héroes que expresan las corrientes conflictivas de la vida anímica. En el magistral análisis que Freud hace de la novela de Hoffman<sup>26</sup>, *El arenero*, resulta claro que la fragmentación puede afectar a otros personajes distintos del protagonista. En este caso se trata de una construcción metafórica que liga, en secuencia, al hombre de la arena, con el abogado Coppelius, y con el óptico ambulante Gúissepi Coppola; la línea de sustituciones de un personaje por otro es posible gracias a la similitud de sus nombres, de la acción que realizan y del objeto implicado en su acción (los ojos). Pero más precisamente, estos varios personajes y otros que aparecen en escena (el padre de Nataniel y el profesor Spalanzani) son metáforas de los dos rostros de la imago paterna descompuesta por la ambivalencia primordial.

Resulta entonces legítimo suponer que la forma literaria escogida: novela, drama, poesía o tragedia, comporta regímenes discursivos diferentes organizados en función de la relación con el objeto. Para el caso que acabamos de examinar es posible que el espacio identificatorio se amplíe por efecto de la presencia de múltiples personajes. Así, el terreno de la novela es la vía más inmediata para el despliegue de los fantasmas.

El héroe novelesco, será presentado además, en un proceso; aquel que corresponde a un segmento problemá-

tico de su vida. De allí que esta condición temporal determine también modos específicos de discurrir en el lenguaje.

El contraste resulta notable con la tragedia y su regla de las tres unidades (de tiempo, lugar y acción), cuyo fundamento es la cuestión del ser a la que apunta. La condensación que presenta la tragedia expresa en el nivel formal, el valor que cobra la cuestión del límite, incluyendo el más radical (la muerte). Lo trágico irrumpe en un instante, de allí la concentración temporal. En la tragedia no hay un desarrollo a cumplir ni una secuencia a desplegar, lo que aparece es el instante que condensa los nudos cruciales de la existencia. Así, a pesar de que ésta tenga que ocurrir en un tiempo dado, cada momento es una representación del todo esencial que la tragedia plantea. La unidad de lugar y acción son los correlatos necesarios de la concentración temporal.

El héroe trágico ha sido motivo no sólo de elaboración, sino también de nominación en campo del psicoanálisis. El monarca horrorizado por su doble crimen, con cuyo nombre, *Edipo*, se designa al complejo nuclear, encrucijada, como el cruce de caminos donde comienza a cumplirse el vaticinio inexorable del oráculo. Luego *Antígona*, punto nodal de la ética y referencia insoslayable cuando el sujeto se desgarra ante una ley presentada como justa, en nombre de la comunidad. Más recientemente, *Fedra*, símbolo de la pasión que provoca horror en su destinatario. Con *Fedra*, el síntoma mismo se torna trágico<sup>27</sup>. La tragedia está pues, en el centro de la experiencia psicoanalítica, aquella precedida por la *catharsis*, la purga del alma. Purga de las pasiones formulada, en primer término, por Aristóteles en *La Poética*.

Del lado de la poesía, si bien los personajes no abandonan definitivamente la escena, su presencia se reduce ostensiblemente; acaso a los lugares fundamentales de la estructura. Este género, de manera especial, sitúa la dimensión de frontera que tiene la letra: entre el goce de la significación y el de la sonoridad. Algunos renuncian explícitamente a contar algo. Las palabras con que Mallarmé

presenta "Un golpe de dados" así lo anuncian: "Todo sucede, por escorzo, en hipótesis; se evita el relato"<sup>28</sup>. Poco o nada importa, entonces, el nivel de la comprensión; como cuando T.S. Eliot escribe *La tierra baldía*: "En *La tierra baldía* ni siquiera me preocupaba saber si entendía lo que estaba diciendo"<sup>29</sup>. Elección que por contraste afirma el goce sonoro que viaja con el ritmo y la eufonía<sup>30</sup>. Irrumpe, entonces, ese otro objeto situado en el nivel de la pura invocación, desplomándose correlativamente todo lo que es del orden de la significación. En otros casos, el goce de la imagen -al que hubo de renunciarse, para que la letra adviniera, asoma nuevamente, transformando las grafías o su composición en las figuraciones que nombra.

## 6. DEL PLACER AL GOCE DEL TEXTO

Aquí es posible enlazar el segundo problema al que Freud prestó atención en su artículo de 1907: el de los medios con que el poeta consigue los efectos de goce que provocan sus creaciones. Como el punto nodal de su exposición es que los sueños diurnos son la materia prima de la obra del escritor y que éstos despiertan elevado placer en los lectores, se plantea el asunto de la forma como ello queda conquistado, una vez sabemos que tales fantasías nos dejan impávidos o nos causan repugnancia, cuando en otras circunstancias nos son narradas. El poeta logra, entonces, traspasar las barreras alzadas por la repugnancia por medio de dos técnicas:

"mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías"<sup>31</sup>. De modo que Freud supone que "el placer afluye seguramente de numerosas fuentes"<sup>32</sup> -algunas de las cuales hemos intentado situar-. Este placer vendría a título de un placer preliminar y el "verdadero goce de la obra procede de las tensiones dadas en nuestra alma"<sup>33</sup>. Afirmación con la cual Freud restituye la tesis aristotélica de la *catharsis*, según la cual la obra (la tragedia) se dirige a producir compasión y temor; "compasión por quien no merece

27 Paul Laurent-Assoun, *El perverso y la mujer en la literatura*, Buenos Aires, Nueva visión, 1995.

28 Stéphane Mallarmé, "Un golpe de dados", en revista *Orígenes*, La Habana, núm. 32, 1952, p. 4.

29 *El oficio del escritor*, México, Era, 1968, p. 66.

30 "La eufonía se da en cuantas agrupaciones de fonemas se hacen perceptibles, sea porque se reitera un fonema, o porque además entra en juego con otro u otros. Por tanto son eufónicas formas como la rima, la aliteración, la cacofonía, la onomatopeya. Desde el momento que nos obligan a notarlas -único carácter que tienen siempre- alteran la trascendencia normal del significante al significado lógico. Ahora bien, todo significante que ya no resulta diáfano tiende a sugerir algo. En cuanto a la sílaba, es obvio que al no poder darse en el lenguaje aislada, sino en serie, nos lleva a considerar ésta. Pues bien, la serie silábica supera la isocróna y la monotonía. Constituye un ente sucesivo, donde alternan las secuencias silábicas con pausas, y en donde las secuencias forman unidades de entonación, que incluyen a su vez unidades de intensidad. Este ritmo pausado-tono-accentuado, propio del lenguaje tiene un carácter forzoso, insoslayable, de modo que sus formas no son ocasionales, como las eufónicas, sino constantes. De ahí lo primario de su rango". Eleazar Huerta, "El estrato fónico de la obra literaria, en *Análítica*, s.f., p. 12.

31 Sigmund Freud, "El poeta y los sueños diurnos", en O.C., op. cit., p. 1348.

32 Ibid.

33 Ibid.

(sufrir) y temor por quien es semejante (a nosotros)”<sup>34</sup>. La purificación de estas pasiones no significa en Aristóteles, la aniquilación de las mismas como lo quería un ideal estoico, sino que se refiere a la contemplación que provoca gozo y, simultáneamente, evoca la relación entre lo particular y lo universal. Sin embargo, es posible advertir que esta tesis tiene su articulación bien precisa en Freud, dado que el punto de convergencia no será como en Aristóteles, la purga del temor y la compasión, sino la tácita licencia que otorga el poeta a sus lectores con relación al goce que puede derivar de su actividad fantaseadora. Así, Freud culmina su artículo con las siguientes palabras: “Quizá contribuye no poco a este resultado positivo el hecho de que el poeta nos pone en situación de gozar en adelante, sin avergonzarnos ni hacernos reproche alguno, de nuestras propias fantasías”<sup>35</sup>. De este modo, es legítimo suponer una acepción freudiana del concepto de *catharsis* en el marco de la estética, no de la terapéutica.

Pero aún son necesarias otras precisiones sobre este texto. La tesis de que el escritor nos aporta una prima de placer con su *ars poetica*, se inscribe en una concepción clásica de la estética. La belleza, que fue el primer objeto estético, produce una contemplación placentera, mesurada y homeostática, así como perfectas, proporcionadas y equilibradas son las formas del objeto creado. Sin embargo, la belleza no es el único objeto estético; cuando se rompe su marco, surge la desmesura de lo sublime. ¿Qué decir, por ejemplo, de la belleza convulsiva, única posible para André Breton? Pero también la belleza puede huir de su propio nombre, para darle lugar a lo ambiguo, lo insólito, lo extravagante, lo abyecto, lo asqueroso, lo desbordante, lo horroroso... Y en esas cualidades extremas de la sensibilidad hay que contar también con lo siniestro, matiz particular de lo angustioso del que Freud logró encontrar su núcleo esencial. Constató que los estudios estéticos poseían escasas indicaciones sobre lo ominoso, por cuanto habían privilegiado lo bello, lo grandioso, lo atrayente, es decir, los sentimientos de tono positivo. Ahora bien, existe una relación temporal entre el surgimiento del objeto bello y el planteamiento aristotélico de la *catharsis*:

**los dos emergen en la Antigüedad griega. Algunas expresiones modernas y contemporáneas de la literatura podrían, entonces, no ser catárticas, en el sentido aristotélico. Al no existir el placer de la contemplación aparece, en cambio, lo que con**

más precisión podemos denominar goce estético: el lector quedará arrobaido, extasiado, fascinado, pasmado o arrebatado ante la obra... Raptado, como se declara Lacan ante el texto de Duras. Obra que, en su conjunto, Julia Kristeva ha denominado *literatura no catártica*: “Al salir de estas novelas no nos aguarda ninguna purificación, ni un bienestar, ni la promesa de un más allá, ni siquiera la belleza encantadora de un estilo o de una ironía, capaces de brindar un suplemento de placer además del mal revelado”<sup>36</sup>.

## 7. LA SUBLIMACIÓN

Volviendo a Freud, retoma el tema de las condiciones de la creación y la recepción en el numeral 6 de “Los dos principios del suceder psíquico” (1911), donde plantea que el artista es un hombre que se aparta de la realidad porque no se resigna a renunciar a la satisfacción pulsional por ella exigida y “deja libres sus fantasías y deseos eróticos y ambiciosos”<sup>37</sup>. Sin embargo, encuentra camino de retorno de su mundo imaginario a la realidad, construyendo con sus fantasías “una nueva especie de realidades”<sup>38</sup>, admitidas por los demás como imágenes de ésta. Conquista así lo anhelado sin tener que dar el enorme rodeo de transformación del mundo exterior. “Pero si lo logra es tan sólo porque los demás hombres entrañan igual insatisfacción ante la renuncia impuesta por la realidad”<sup>39</sup>.

Resulta notable a partir de estas referencias freudianas que lo que está en juego con la producción y la recepción artística es la economía del goce. Más allá de la dimensión moral que supondría el acceso a un estado de aséptica virtud, de lo que se trata es de que en este terreno *hay satisfacción pulsional*. Pero es una satisfacción harto singular a la que Freud denominó *sublimación*. Palabra precedida en el campo de la reflexión estética por lo “*sublime*”, expresión que, como lo habíamos señalado, nombra una pasión estética extrema. El concepto designa uno de los destinos desexualizados de la pulsión, en tanto que parcial: “Esta posibilidad de cambiar el fin sexual primitivo por otro, es lo que designamos con el nombre de capacidad de sublimación”<sup>40</sup>.

En su acepción freudiana este concepto no fue suficientemente elaborado, así como desde el punto puramente descriptivo tampoco se llegó muy lejos en la delimitación del campo de las actividades sublimadas. Sin embargo, ya con estas prime-

34 Aristóteles, *Poética*, Caracas, Monte Avila Editores, 1990, p. 14.

35 Sigmund Freud, “El poeta y los sueños diurnos”, en O.C., op. cit., p. 1348.

36 Julia Kristeva, *Soleil noir. Depression et mélancolie*, citado por Ana Nuño, “El exilio transfigurado”, en Revista de Literatura *Quimera*, Barcelona, núm. 151, 1996, p. 35.

37 Sigmund Freud, “Los dos principios del suceder psíquico”, en O.C., op. cit., t. II, p. 1641.

38 Ibid.

39 Ibid.

40 Sigmund Freud, “la moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna”, en O.C., t. II, p. 1252.

tras las indicaciones hemos de preguntarnos: ¿por qué las pulsiones tienen que ser desviadas si son fuente de placer? ¿Por qué sublimar cuando hay cosas aún más divertidas? Es necesario recordar que la pulsión responde a la demanda del Otro materno, buscando satisfacerla. Satisfacer la solicitud del Otro equivale a identificarse con el objeto que le falta, dicho de otra manera, implica la sexualización de todo el cuerpo. De modo que el sujeto se inmola obedeciendo a la infinitud de un pedido que sólo encuentra límite con el asco. Cuando la pulsión se desexualiza, el sujeto pone su cuerpo a buen resguardo de esa identificación, o más precisamente, la mantiene a distancia<sup>41</sup> y la realiza, entonces, en la obra: es allí donde se va a jugar el asunto de la unidad y la buena forma. Así, es posible establecer una relación entre la sublimación y el narcisismo entendido como identificación con el falo imaginario; de modo que éste se encuentra en los objetos producidos por sublimación. En ellos es que es posible encontrar la bella totalidad de la forma, definitoria del yo.

Canto, música, pintura y escultura son productos del acto creador en los que se juega, de manera privilegiada, la sublimación de las pulsiones invocante y escópica. Pero, tratándose del acto de la escritura, ¿cuáles serán las pulsiones concernidas? ¿Acaso es posible suponer una conjunción formidable de pulsiones parciales? Recordemos que ya tuvimos ocasión de situar los objetos que Lacan denominó del delirio: la voz y la mirada en la producción poética, y no olvidemos tampoco que la obra es un producto y que el autor *hace* su creación. Quedaría así, virtualmente, implicada otra pulsión.

Sabemos que el tema de la sublimación fue retomado por Lacan en su seminario *La ética del psicoanálisis* para definirla de la siguiente manera: “(...) La fórmula más ge-



neral que le doy de la sublimación es la siguiente -ella eleva un objeto- y aquí no rehusaré al término que introduciré- a la dignidad de La Cosa”<sup>42</sup>. Más adelante, dirá que La Cosa, en las formas creadas por el hombre, estará siempre representada por un vacío... en toda forma de sublimación el vacío será determinante. La obra perfecta acaso sería el silencio, o el espacio en blanco, firmado por el autor... paradoja máxima porque, entonces, ésta desaparecería y con ella la labor del creador. Acá es posible formular la pregunta sobre la relación existente entre el vacío de La Cosa y la bella totalidad que presenta la obra. ¿Se trata de una operación de re(en)cubrimiento realizada gracias a un *artificio*? La observación kantiana sobre la condición incommensurable de la obra *sublime* (cómo se vincula con los “infinitos”

donde la subjetividad se firma?)

De nuevo, resulta conveniente situar algunas particularidades del acto sublimatorio del que nos ocupamos. Muchas actividades artísticas aceptan sin mayores complicaciones la compañía: el canto, la danza, el teatro; no así la escritura. Como dice M. Duras en *Escribir*: “Creo, también, que sin esa duda primera del gesto hacia la escritura no hay soledad. Nadie ha escrito nunca a dúo. Se ha podido cantar a dúo, también componer música y jugar tenis, pero escribir, no. Nunca”<sup>43</sup>. Éste es “el oficio solitario y sedentario”, como decía Yeats”... La soledad del escritor surge como condición necesaria del acto a través del cual logra marcar con su *stylus* lo real.

Es difícil encontrar otra forma de culminar estas primeras observaciones con otra cosa que las palabras de Freud, transformadas en invitación a fuerza de incertidumbre: “nos hallaríamos aquí en trance de nuevas investigaciones tan interesantes como complicadas”<sup>44</sup>.

41 Gérard Pommier, “Sublimación y acto creativo”, en *El desenlace de un análisis*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

42 Jacques Lacan, *El seminario, Libro 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1988, p. 139.

43 Marguerite Duras, *Escribir*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 24.

44 Sigmund Freud, “El poeta y los sueños diurnos”, en O.C., op. cit., p. 1348.