

Universidad del Aconcagua



Facultad de Psicología

Tesina de Licenciatura en Psicología

Título:

**Lo ominoso en *La Caída de la Casa Usher*, de E. A. Poe:
una articulación entre literatura
y psicoanálisis.**

Alumna: Ana Olagaray

Director: Mgter. Roberto González

Mendoza, Setiembre 2013

HOJA DE EVALUACIÓN

Tribunal examinador:

Presidente:

Vocal:

Vocal:

Profesor invitado: *Mgter. Roberto González*

Nota:

Agradecimientos

A toda mi familia, por su apoyo, su cariño y su enorme ayuda durante estos años. A mi hermano, Ignacio; a mi cuñada, Nuria, a mis sobrinos Maite y Francisco. A mis hijas, Julia y Laura. Muy especialmente a mi madre, Ana María, por su lucidez, su inteligencia y su fuerza; y a mi padre, Jorge, por las mismas razones, aunque ya no esté con nosotros.

A mis profesores, en especial a Roberto, mi director, por su capacidad y compromiso profesional, su generosidad intelectual y su gran calidez humana.

Y a mis amigos, los de siempre y los que he cosechado estudiando Psicología. A las chicas de mi grupo de estudios. A mis compañeros de andinismo. A toda la gente con la que he compartido la vida cotidianamente durante estos años. A Ayelén, Natalia, Andrea, Silvina, Carlos, Fabiola, Roberto, Hernán, Marta de la R, Marta W y Osvaldo, por estar cerca y ayudarme con charlas, ideas, sugerencias, libros, críticas, humor, paciencia y con tanto cariño.

RESUMEN

En el presente trabajo se ha analizado un cuento de Poe, *La Caída de la Casa Usher*, desde la teoría psicoanalítica (Freud). Es un estudio cualitativo en el cual se ha trabajado de manera dialéctica, avanzando desde el cuento a la teoría y viceversa. Se partió de una aproximación al cuento en tanto estructura narrativa, como un relato estructurado en función de una trama (un ordenamiento temporal y causal de hechos) que es causa y efecto de un sujeto del discurso, del inconciente, del deseo y de la pulsión. En un segundo momento se trabajaron los aspectos imaginarios del cuento: la imagen de la casa, y los significados tradicionalmente asignados a la casa. Finalmente, se realizó un análisis integrador de los personajes y del cuento, interpretado como un sueño, utilizando principalmente los textos de Freud de *Lo ominoso*, *Duelo y melancolía*, *Más allá del principio de Placer* y *La interpretación de los sueños*. Se concluyó el estudio habiendo alcanzado los objetivos de profundizar la comprensión de conceptos psicoanalíticos tales como el mecanismo psíquico de los sueños, la angustia en lo ominoso, la melancolía, etc. También se llegó a una comprensión exhaustiva (si bien psicoanalítica) del cuento de Poe.

ABSTRACT

The present work undertakes the analysis of Poe's story *The Fall of the House of Usher*, from a psychoanalytic standpoint (Freud). It is a qualitative research in which a dialectical approach has been followed, going from text to theory and back to the text. At the beginning, attention was given to the plot of the tale, i.e. the temporal and causal organization of events that causes and is caused by the subject of discourse, of the unconscious, of desire and of the drive. In the second chapter, the work focuses on the images of the tale: the image of the house and the meanings that are traditionally or culturally associated with it. Finally, a more integrative analysis of the characters and the tale was undertaken as the short story was read as a dream. This analysis is based mainly in Freud's *Mourning and Melancholy*, *Beyond the pleasure principle*, *The Uncanny* and *The Interpretation of Dreams*. The study concludes by having achieved the goal of reaching a deeper understanding of psychoanalytic concepts such as the psychic mechanism of dreams, anxiety and the uncanny, melancholy, etc. A profound understanding (although psychoanalytic) of the tale was also achieved.

ÍNDICE

Título	2
Hoja de evaluación.....	3
Agradecimientos	4
Resumen.....	5
Abstract	6
Índice.....	7
I. Introducción	8
II. Marco teórico.....	10
III. Objetivos.....	13
IV. Método.....	14
V. Presentación del material: síntesis del cuento.....	15
VI. Análisis y resultados.....	18
Capítulo 1: La estructura narrativa: memoria, trauma, sueño y subjetividad.....	18
i. La estructura narrativa:.....	18
ii. La constitución subjetiva:.....	22
iii. Trauma.....	28
iv. Memoria.....	31
v. Sueños.....	33
vi. Narrativas y narratología: acción, trauma y personajes.....	36
a. La Caída de la Casa Usher: acción y trama.....	38
b. La Caída de la Casa Usher: personajes.....	40
Capítulo 2: De sueños, cuentos, imágenes y realidades extrañas.....	46
i. Sobre el mecanismo psíquico de los sueños, de Freud.....	46
ii. El cuento y la imagen.....	63

Capítulo 3: La Caída de la Casa Usher al diván.....	71
i. Duelo y melancolía.....	72
ii. Usher y la incesante radiación de tinieblas.....	77
iii. Más allá del principio de placer.....	81
iv. Lady Madeline, Lady Tánatos.....	101
v. Lo ominoso.....	108
vi. La experiencia ominosa del narrador.....	117
vii. El cuento como un sueño, consideraciones finales.....	124
VII. Conclusiones.....	127
VIII. Bibliografía.....	131

I. INTRODUCCIÓN

El tema principal de este trabajo es lo “ominoso” o lo “siniestro” [das Unheimliche], una subespecie del terror que podría entenderse como lo opuesto de lo sublime. La experiencia de lo ominoso vivencial (lo diferencia de una experiencia estética) tiene dos vertientes que en definitiva están vinculadas puesto que ambas tienen que ver con lo infantil. Una está relacionada con el levantamiento de la represión y el retorno de lo reprimido, es decir, está vinculada con complejos infantiles inconcientes, fundamentalmente el Complejo de Edipo. La otra está vinculada a la reactivación de creencias primitivas tales como el animismo y la omnipotencia del pensamiento a causa de un examen de realidad que pone en duda las creencias más avanzadas. Este tema ha sido abordado en relación a un cuento de terror, *La Caída de la Casa Usher*, de Edgar Allan Poe, que a su vez fue leído como si fuera un sueño. Los sueños, entonces, constituyen otro tema importante para la investigación. El relato del sueño y el cuento, a su vez, comparten lo que aquí denomino “estructura narrativa”, que presupone la constitución subjetiva. El sujeto (del discurso, del inconciente, del deseo y de la pulsión) es un efecto de la estructura narrativa, al igual que los síntomas y los sueños. Más adelante, de la conjunción entre lo ominoso, el mecanismo psíquico de los sueños, y el cuento de Poe, surge la necesidad de revisar otros temas tales como la melancolía y la pulsión de muerte. Finalmente, estos temas pueden ser relacionados con el tema del narcisismo, puesto que tanto los fenómenos asociados a lo ominoso (el tema del doble, la compulsión de repetición, la omnipotencia del pensamiento, el animismo), así como a la melancolía, y el tema de los sueños en tanto cumplimiento de deseos inconcientes infantiles, remiten a un momento de la vida en que la constitución del narcisismo es central.

Freud trabaja sobre lo ominoso a partir del análisis de un cuento de Hoffmann, “El hombre de Arena”. El cuento de Poe, “La Caída de la Casa Usher”, también es apropiado para explorar este tema. El cuento es narrado por un personaje que visita la mansión Usher, donde vive un amigo de la infancia que lo ha mandado a llamar porque sufre de melancolía. En la mansión viven Usher y su hermana melliza, lady

Madeline, quien sufre de catalepsia y cuya muerte es inminente. Dentro de la casa se producen situaciones terroríficas donde finalmente mueren los Usher. El narrador alcanza a escapar y observar el derrumbe y hundimiento de la casa en el estanque que la rodeaba. Haciendo un entrecruzamiento entre literatura y psicoanálisis, este cuento posibilita pensar el efecto ominoso en todo su espectro. Lo ominoso está vinculado a la angustia y al terror, y por lo tanto a situaciones traumáticas originadas por hechos (externos o internos traumáticos o propios del desarrollo) que desencadenan una irrupción pulsional. Por otra parte, permite abordar el tema de la melancolía y de fenómenos relacionados con trastornos del narcisismo. Todos estos temas son de gran valor clínico.

II. MARCO TEÓRICO

Freud, a partir del Proyecto, la Carta 52 y el capítulo VII de la Interpretación de los sueños, conceptualiza un modo de funcionamiento del aparato mental. En el Proyecto da cuenta de cómo a partir de la primera experiencia de dolor y de la primera experiencia de satisfacción quedará una huella desiderativa que marcará el camino del deseo que busca ligarse y que circula por el interior del aparato psíquico. Aquello que no pudo ser ligado, por otro lado, quedará como una huella hostil que dará lugar a una energía constante que circula por fuera del aparato psíquico buscando la satisfacción, siempre parcial, en las zonas erógenas del cuerpo. A partir de esto, Lacan trabaja la constitución subjetiva a través de la alienación y la separación, articulándola con los tres registros Imaginario, Simbólico y Real. Trabaja la constitución del aparato a través de la represión primaria y secundaria (en la neurosis) a partir de la operatoria de la Metáfora Paterna y la inscripción del Nombre del Padre, que al sustituir el significante del Deseo de la Madre inscribe la castración y la ley del “no todo”. Un efecto de la represión secundaria es la creación del Fantasma, que le sirve al sujeto del inconsciente para no enfrentarse con lo Real (definido como imposible lógico, como lo que vuelve siempre al mismo lugar, lo que escapa a cualquier significación simbólica o aprehensión imaginaria). Una de las formas

posibles de pensar lo ominoso con su consecuente impresión de angustia es lo que Lacan llama “vacilación fantasmática”, que son los momentos en los que el Fantasma es insuficiente para obturar lo Real.

Estado actual del tema. Podemos decir que el tema de lo ominoso ha sido tratado en los últimos cinco años en relación a tres áreas del conocimiento: investigación; clínica; y Literatura, arte y cultura. En relación a la temática de lo ominoso y la investigación, se hallaron dos artículos. Robert D. Romanyshyn en su artículo, *The Wounded Researcher*, desarrolla la idea de que es necesario hacer lugar para la subjetividad del investigador, su intuición y emociones. Y Erik Craig, en *Hermeneutic Inquiry in Depth Psychology*, utiliza el concepto de lo ominoso en su desarrollo de la psicología profunda (propone que es una psicología del secreto y de lo oculto) y la necesidad del método hermenéutico y el análisis del ser ahí (Heidegger). En segundo lugar, en relación a lo ominoso y la clínica, se hallaron también dos artículos de interés. Andrew Warsop, en *The Ill Body and das Unheimliche*, desarrolla la idea de que lo ominoso de la enfermedad es que nos impide sostener la idea reconfortante de que el cuerpo es una herramienta reparable. Y Nathan Carlin, en *The Hospital Room as Uncanny*, reflexiona sobre la situación de internación como ominosa, proponiendo una serie de recomendaciones para pastores y capellanes en las que trabaja, además del concepto de lo ominoso, con algunos conceptos de Winnicott. Finalmente, la mayoría de los trabajos encontrados tiene que ver con lo ominoso y la literatura, el arte y la cultura. S. J. Perry utiliza el concepto de lo ominoso para analizar la poesía de Larkin; Asunción Gómez vincula el concepto de lo ominoso con el de la madre muerta de Green, y analiza una obra de la catalana Mercè Rodoreda; Sunny Salter lo utiliza para pensar la obra “El túnel” de Hart Crane; Henry M. Seiden lo vincula con el concepto de nostalgia por el hogar, que considera organizador de las narrativas occidentales (Edipo, Odiseo, etc.); Richard Letteri vincula lo ominoso con la noción de Heidegger de la falta de hogar y analiza algunas películas chinas contemporáneas; Stuart Hanscomb se propone demostrar que el existencialismo y el género del horror comparten importantes características; y

Victor Manoel Andrade hace un análisis de la persistencia de la omnipotencia del pensamiento en el “sagrado narcisismo de la cultura”, como responsable de los conflictos sociales y de las dificultades para el progreso cultural.

Interpretaciones previas del cuento. En *Tales of Psychal Conflict: William Wilson and The Fall of the House of Usher*, Eric W. Carlson reseña los artículos más importantes escritos sobre La Caída de la Casa Usher. Más allá de la relevancia de cada uno de los artículos, se puede decir que ha habido dos claras tendencias interpretativas entre los críticos. Muchos críticos toman como central a la historia la aparente relación incestuosa entre Usher y Madeline. Otros interpretan el cuento como la representación de un conflicto psíquico.

Uno artículo clásico sobre este cuento es el artículo de Richard Wilbur, *The House of Poe* [La Casa de Poe], de interés por su originalidad y porque su interpretación del cuento también se aplica a todos los cuentos de Poe. Según Wilbur, el poeta, como lo entiende Poe, está en guerra con el mundo –que está corrompido por el racionalismo y el materialismo–, y está en guerra con su propio ser mortal y terrenal. El conflicto interno del poeta con su propio ser comienza al abandonar la infancia. Para Poe la infancia constituye un estado idealizado como de conciencia puramente imaginativa, y es luego forzado, a partir de la pubertad, a comprometerse con el mundo material, con sus pasiones y deseos terrenales. Así, para Poe, el final de la niñez implica una pérdida en el poder de la imaginación y la capacidad creativa. El único recurso del poeta adulto para poder escapar del mundo material y recuperar la capacidad imaginativa es el soñar, particularmente la fase inicial de la caída en el sueño, la fase hipnagógica. El adulto sólo accede a la actividad imaginativa pura en la fase hipnagógica del sueño, el estadio inicial del proceso de la caída en el sueño, que se caracteriza por una intensa actividad imaginativa, de carácter abstracto, que Poe consideraba la condición visionaria por excelencia. Wilbur advierte algunas regularidades en los cuentos de Poe: en todas las historias la acción transcurre en una gran casa (puede ser un palacio, un castillo, una catacumba), siempre en un espacio interior; este edificio se caracteriza por estar ubicado en un lugar remoto y por

poseer una estructura tambaleante y una condición de descomposición o desmoronamiento inminente. Para Wilbur, los finales apocalípticos de las narraciones de Poe, que culminan con la muerte de los personajes, el desmoronamiento de los edificios, y la desintegración de todo el universo ficticio, simbolizan la disolución de la fase hipnagógica, esta fase de intensa actividad imaginativa, después de la cual se produce la caída en el sueño profundo.

Wilbur hace un análisis minucioso de los edificios de los cuentos de Poe y “lee” estos espacios interiores de manera alegórica. Los pasillos oscuros y oscilantes, las escaleras llenas de curvas representan los oscuros y peregrinos movimientos de la mente. Las formas regulares y angulosas representan la razón, y contrariamente, la ausencia de regularidad en la forma de las habitaciones, la utilización del círculo, el óvalo y las formas arabescas representa la imaginación poética. La riqueza mobiliaria representa la riqueza del mundo imaginario, y su naturaleza ecléctica representa la posibilidad del espíritu de trascender sus limitaciones espaciales y temporales. Finalmente, el hecho de que la luz natural sea o bien transformada o producida enteramente por fuentes artificiales interiores (nunca es luz que proviene del exterior) tales como candelabros o velas, representa el fuego purificador de la imaginación. La recámara del sueño es autónoma en todo aspecto: la ausencia de aire, de luz, de sonidos y olores terrenales simboliza la retirada completa del soñante del mundo exterior, de sus sentidos. Como hemos dicho, todos los elementos e imágenes de descomposición, de corrosión, de estructuras tambaleantes, de asfixia, de pérdida de la razón y desmoronamiento simbolizan, para Wilbur, el añicamiento de la realidad objetiva que implica la caída en el sueño profundo.

III. OBJETIVOS

El objetivo del presente trabajo es profundizar la comprensión de los conceptos de lo ominoso y la angustia en la teoría de Freud, en articulación con la literatura, a través del análisis del cuento de Poe, la Caída de la Casa Usher. Así mismo, se busca profundizar la comprensión de otros conceptos que resultan

necesarios para la comprensión del cuento, tales como la melancolía, la pulsión de muerte y el mecanismo psíquico de los sueños.

IV. MÉTODO

El estudio se desarrolla a partir de una preocupación teórica y clínica. El problema de investigación que se delimitó permitirá analizar y comprender los conceptos de lo ominoso y de la angustia, entre otros. Se trata de una investigación cualitativa, con un diseño narrativo temático (Hernández Sampieri, 2006). Se ha llevado a cabo desde una perspectiva psicoanalítica, tomando como eje fundamental a Freud, y trabajando con un cuento para enriquecer la comprensión de los conceptos teóricos y para proyectar la mirada clínica. El desarrollo teórico ha sido articulado con un cuento de Edgar Allan Poe, "La caída de la Casa Usher", tomado como el relato de un sueño. Los datos a trabajar surgieron del análisis de la estructura del cuento (acción, trama, personajes e imágenes) en el entrecruzamiento con la teoría, siguiendo una lógica abductiva. Una primera elaboración del cuento nos llevó a buscar determinados textos teóricos para volver al análisis del cuento, y así sucesivamente. Primero se trabajó con el cuento en tanto relato tramado. La trama es una estructura, un ordenamiento temporal y causal de hechos) que es causa y efecto de un sujeto del discurso, del inconciente, del deseo y de la pulsión. En un segundo momento se trabajaron los aspectos imaginarios del cuento: la imagen de la casa, y los significados tradicionalmente asignados a la casa. Finalmente, se realizó un análisis integrador de los personajes y del cuento, interpretado como un sueño, utilizando principalmente los textos de Freud de Lo ominoso, Duelo y melancolía, Más allá del principio de Placer y La interpretación de los sueños. Se concluyó el estudio habiendo alcanzado los objetivos de profundizar la comprensión de conceptos psicoanalíticos tales como el mecanismo psíquico de los sueños, la angustia en lo ominoso, la melancolía, etc. También se llegó a una comprensión exhaustiva (si bien psicoanalítica) del cuento de Poe.

V. PRESENTACIÓN DEL MATERIAL

Síntesis de La caída de la Casa Usher, de E. A. Poe

Los personajes del cuento son Usher, Lady Madeline, la Casa Usher, y el personaje narrador. La mansión es aquí un personaje más. Pareciera haber trascendido el reino de lo inanimado y haber adquirido sensibilidad a causa de los siglos que lleva siendo habitada por los Usher. Dice el narrador:

Esta ausencia, pensé, mientras revisaba mentalmente el perfecto acuerdo del carácter de la propiedad con el que distinguía a sus habitantes, reflexionando sobre la posible influencia que la primera, a lo largo de tantos siglos, podía haber ejercido sobre los segundos, esta ausencia, quizá, de ramas colaterales, y la consiguiente transmisión constante de padre a hijo, del patrimonio junto con el nombre, era la que, al fin, identificaba tanto a los dos, hasta el punto de fundir el título originario del dominio en el extraño y equívoco nombre de Casa Usher, nombre que parecía incluir, entre los campesinos que lo usaban, la familia y la mansión familiar (245).

En la mansión se aprecia una unidad del todo a pesar del notable deterioro de las partes. La casa está rodeada de una laguna oscura, extrañamente quieta (no se agita con el viento), que parece un espejo que duplica e invierte la imagen siniestra de la casa y el paisaje. El narrador nota una sugestiva fisura, casi imperceptible, que la recorre la mansión de arriba abajo y que se hunde en las oscuras aguas de la laguna.

El cuento es narrado en primera persona por el narrador, quien también participa de la historia (narrador testigo). El narrador acude a la mansión llamado por su gran amigo de la infancia, Usher, quien se encuentra enfermo. A pesar de haber sido amigos íntimos, no se han visto durante muchos años y el narrador se siente extrañado ante lo irreconocible que le resulta todo. Llega montado en su caballo, le llama la atención la atmósfera lúgubre y melancólica que envuelve la casa. La imagen invertida de la casa en la laguna aumenta su pavor. Al entrar en la mansión, se encuentra con Roderick Usher, a quien casi no reconoce. Usher sufre de un horrible mal cuyos síntomas, una “agudeza mórbida de los sentidos”, lo mantienen aislado y apartado de todo estímulo intenso. Sólo tolera los sonidos de ciertos instrumentos de cuerdas. Teme morir, pero advierte que no morirá a causa de su enfermedad, sino a causa de un profundo terror. Está muy afligido por el estado de su hermana melliza,

Lady Madeline, quien padece de catalepsia desde hace años. Usher y Lady Madeline son los últimos descendientes de los Usher, una estirpe que fuera muy numerosa, pero cuya transmisión se desarrolló a través de siglos en una sola línea de descendencia directa, de tal modo que fue reduciéndose hasta quedar sólo esta pareja de hermanos. Lady Madeline atraviesa la sala y Usher afirma que ella morirá en cualquier momento. Lady Madeline es un personaje siniestro. Sufre de catalepsia. Es una zombi, entre viva y muerta, que deambula por la casa como una autómatas. Ha perdido el lenguaje, y no parece tener conciencia de sus actos. Es una fuerza ciega, poderosa, inagotable mortífera y silenciosa. Luego del primer encuentro entre los personajes, el narrador y Usher se dedican a distraerse. Tocan instrumentos y realizan actividades artísticas. Hasta que un buen día Usher le comunica al narrador que Lady Madeline ha muerto. Entre los dos llevan su ataúd a las catacumbas de la mansión, atravesando un túnel y unas pesadas puertas, y la dejan allí temporariamente con la intención de llevarla más adelante al cementerio. Usher y el narrador regresan a sus actividades artísticas, pero Usher ya no es el mismo, se queda como mirando al infinito, como si escuchara cosas imaginarias.

Una noche terrible y tormentosa, Usher sube a la habitación del narrador, ubicada en la zona más alta de la mansión y abre una ventana para admirar la tormenta, parece enajenado. El narrador intenta distraerlo de sus miedos leyendo una novela. Elige la historia de Ethelred, un héroe que lucha contra un dragón. Se suceden algunas coincidencias siniestras. Justo cuando el narrador lee un ruido, le parece escuchar un ruido igual proveniente de la casa, pero se lo atribuye a su imaginación sugestionada. El narrador continúa leyendo, y otra vez un ruido en la ficción es duplicado por un ruido que proviene de la casa. Ahora sí está seguro de haber oído un ruido. Continúa leyendo y, por tercera vez, un ruido ficticio se duplica en la realidad. Ya no puede contener a Usher, quien se encuentra completamente alterado, y ha girado su silla orientándola hacia la puerta. Usher entonces estalla de terror y pronuncia un discurso exaltado donde explica que Lady Madeline ha sido enterrada viva, que hace días escucha los ruidos de su lucha por escapar del ataúd, y

que de allí provienen también los ruidos que acaban de escuchar. Explica que su hermana ha abandonado el ataúd, ha atravesado la bóveda abriendo las pesadas puertas, que ha subido la escalera y que ahora está esperando detrás de la puerta. Entonces se abre la puerta, y efectivamente allí está Lady Madeline. Se desploma sobre Usher y los dos mueren al instante. El narrador huye horrorizado en su caballo y logra abandonar la casa. Se aleja un poco y contempla la casa que se desmorona, al abrirse la fisura que había notado al comienzo, destellando luces y ruidos. La casa se desmorona y se hunde en la laguna, que vuelve a cerrarse y a quedar quieta.

VI. ANÁLISIS Y RESULTADOS

CAPÍTULO I

La estructura narrativa: memoria, trauma, sueño y subjetividad

i. La estructura narrativa

El objetivo de este capítulo es doble. En primer lugar se busca desarrollar lo que se entiende por estructura narrativa, cuáles son sus aspectos fundamentales, para luego pensar cómo se relaciona con algunos conceptos de la teoría psicoanalítica. Y en segundo lugar, desde los temas elaborados, hacer una primera aproximación al cuento de Poe, “La caída de la casa Usher”.

Una *estructura narrativa* surge a partir de una fractura, una discontinuidad temporal que marca un antes y un después, como un intento de suturar esa fractura a través de un tejido de palabras. Ese tejido es un texto (y un discurso) que intenta restituir simbólicamente la continuidad perdida, y que al hacerlo reordena los hechos pasados temporal y causalmente desde el presente de un narrador, de un hablante. La idea de una fractura temporal, de una memoria constituida por transcripciones sucesivas, por reordenamientos de datos que se actualizan siempre desde el presente de un sujeto de la enunciación o del discurso, es esencial para el psicoanálisis. La última de estas transcripciones es la que involucra el lenguaje (y es la que implica la represión secundaria) y la que, paradójicamente, determina el inicio de la narración. Podemos buscar esta estructura narrativa como un recurso fundamental en las concepciones que ofrece Freud, por ejemplo, de la memoria (Freud, Carta 52), del trauma y de los sueños. También podemos buscarla en la manera que Lacan concibe al Yo y al sujeto del Inconciente.

Profundicemos un poco sobre los elementos de la estructura narrativa. Según el Diccionario de la Real Academia Española, narrar significa “Contar, referir lo sucedido, o un hecho o una historia ficticios”. Y un *hecho* puede definirse como algo que sucede, algo que puede ser resumido por un verbo o el nombre de una acción (Rimmon-Kenan). Pero una narrativa es más que referir hechos, implica un

ordenamiento particular de esos hechos, una *estructuración* causal de los hechos. Desde la narratología se han descrito algunos aspectos fundamentales de esa estructura¹: acción (trama) y personajes. La acción tiene que ver con cómo se desarrollan los hechos en el tiempo y cómo se conectan entre sí. Los personajes son también esenciales y están involucrados en los hechos que se narran. Ambos aspectos se vuelven complejos, puesto que la mera sucesión cronológica de hechos originales se ha perdido, y en el texto nos encontramos con los hechos tramados, tejidos, ordenados temporal y causalmente por un personaje narrador. Tradicionalmente se ha distinguido, desde Aristóteles en adelante, entre “acción” (los hechos en sí y en orden cronológico) y “trama” (el ordenamiento en que el texto presenta los hechos, donde puede haber un desorden cronológico) y se los ha llamado con diversos términos (nosotros utilizaremos *acción* y *trama*). También el análisis de los personajes se complejiza, puesto que no sólo están involucrados en el desarrollo de los hechos, sino en su relato. El narrador, a quien siempre se considera un personaje, es quien toma la palabra. El narrador es un personaje clave del relato, aunque no sea el protagonista, porque es el responsable del ordenamiento de los hechos y es el mediador de todo lo que se dice en una narración. Puede haber otros personajes que hablen en primera persona, pueden ser muchas voces las encargadas de narrar, pero siempre será el narrador quien filtre lo que los demás relatan y quien establece el grado de distancia (o mediación) que habrá entre el lector y los hechos. A veces el narrador *dice* en primera persona, y otras veces *muestra* los hechos, otras veces deja que otros personajes narren otras historias dentro de la historia que está narrando. Es necesario, entonces, considerar no sólo sus características personales, sino el alcance de sus conocimientos y lo que algunos han llamado su punto de vista o su focalización, su capacidad perceptiva, su credibilidad como narrador, etc. El narrador puede mostrarse más o menos, puede utilizar su propia voz, o puede esforzarse por

¹ Este trabajo se apoya en conceptos centrales de la narratología. Se recurre principalmente a un texto de Rimmon-Kenan.

parecer ausente y dejar que los personajes hablen por sí mismos, pero siempre es quien filtrará y mediará toda la información del relato.

Pero no es necesario entrar ahora en todas las sutilezas del vasto análisis narratológico. Sólo se tomarán dos aspectos: acción/trama y personaje, que serán de utilidad; especialmente en ese punto en donde se entrecruzan, en el punto de encuentro entre la estructura causal del relato y la constitución de una subjetividad. En su artículo, "Looking Awry"², el pensador lacaniano Slavoj Žižek habla de la constitución de la subjetividad en función del deseo, del objeto a pequeña. Dice Žižek, "el espacio de la fantasía funciona como una superficie vacía, como una especie de pantalla para la proyección de los deseos: la presencia fascinante de sus contenidos positivos no hace más que rellenar un cierto vacío" (30)³. Para desarrollar sus ideas, Žižek utiliza una escena de la obra teatral "Ricardo II" de W. Shakesperae que contiene un pequeño diálogo entre la reina y un sirviente del rey (inicio del Acto II, escena 2). El rey ha partido a la guerra, y la reina está triste y llena de malos presentimientos. Para consolarla, el sirviente, Bushy, intenta mostrarle la naturaleza ilusoria y fantasmática de su dolor. Al tratar de hacerlo, utiliza dos metáforas: la del vidrio tallado y la de la anamorfosis⁴ en la pintura barroca. Lo interesante es que su metáfora se divide, se redobla, y él se enreda en una contradicción. Se puede analizar esto en más detalle. A través de la metáfora del vidrio tallado, intenta establecer una oposición entre las cosas en sí, con una existencia real y objetiva, y sus sombras (que serían menos reales), las reflexiones en nuestros ojos, las impresiones subjetivas que se multiplican por culpa de nuestras ansiedades y penas. El vidrio tallado refleja una multitud de imágenes y hace que en lugar de una superficie pequeña veamos muchas sombras. Pero en los versos siguientes Bushy adopta la metáfora de la anamorfosis, que tiene una lógica muy diferente a la del vidrio tallado. En la anamorfosis, un detalle al ser mirado de manera "directa", es decir de frente, parece un bulto borroso, algo sin

² La traducción del título del artículo de Žižek es "Mirando sesgadamente". Todas las traducciones de las citas aquí transcritas son de mi autoría.

³ Esta pantalla de proyección de los deseos es lo que Lacan denomina el "fantasma".

⁴ Lacan trabaja también sobre la anamorfosis en el Seminario VII, La ética del psicoanálisis.

forma, pero al ser mirado “de sesgo”, de costado, asume una forma clara y diferenciada. Zizek concluye que los versos que le aplican esta metáfora a la ansiedad y dolor de la reina son muy ambivalentes y terminan diciendo lo que no querían decir: suponen que es precisamente por mirar de sesgo que ella ve con claridad y, contrariamente, si mirara de manera directa y frontal sólo vería una confusión indiferenciada. Esto no es lo que Bushy quería decir. Él quería decir que la mirada de ella distorsiona las cosas, pues si mirara más “objetivamente” no tendría razón para sentirse apenada o tener malos presentimientos.

Aquí tenemos, explica Zizek, dos ontologías distintas. En la primera metáfora, la del vidrio tallado, se acepta la existencia de una realidad objetiva, de sentido común, que nuestra mirada y perspectiva subjetiva (afectada por nuestra ansiedad), distorsiona. Pero si se mira de frente esa realidad, de manera objetiva y desinteresada, se ve como realmente es. En cambio en la segunda metáfora, la de la anamorfosis, la relación es exactamente la opuesta: si miramos algo de manera objetiva y desinteresada, no vemos nada más que una mancha sin forma. El objeto asume una forma clara y distintiva sólo si se lo mira de sesgo, desde una mirada “interesada”, es decir, “con una mirada sostenida, atravesada y ‘distorsionada’ por un deseo” (34). Este es precisamente, explica Zizek, el *objeto a pequeña* lacaniano, el objeto causa de deseo, un objeto que es, en cierto modo, presentado por el mismo deseo. La paradoja del deseo es que presenta retroactivamente su propia causa, es decir, se trata de un objeto que *no existe* desde una mirada “objetiva”. Dice Zizek,

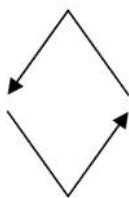
el *objeto a pequeña* es siempre, por definición, percibido de manera distorsionada, porque fuera de esta distorsión, “en sí mismo”, *no existe*, es decir, porque *no es más que* la corporización, la materialización de esta distorsión, de este plus de confusión y perturbación que introduce el deseo en la llamada “realidad objetiva”. El *objeto a pequeña* no es “objetivamente” nada, nada en absoluto, nada del deseo mismo que, visto desde cierta perspectiva, asuma la forma de “algo” [...]. El deseo “se desprende” cuando “algo” (el objeto que lo causa) lo materializa, le da una existencia positiva a su “nada”, a su vacío. Este “algo” es el objeto anamórfico, una mera semblanza que podemos percibir claramente sólo “mirando de sesgo”. Es precisamente (y únicamente) la lógica del deseo que desafía la notable sabiduría de que “nada viene de la nada”. En el movimiento del deseo, “algo viene de la nada”. Es cierto que el

objeto causa de deseo es pura apariencia, pero esto no impide que detone toda una cadena de consecuencias que regulan nuestra vida y acciones “materiales”, “efectivas”(34).

Este párrafo describe exactamente el punto nodal donde se gestan, en simultáneo, el texto narrativo con su estructuración causal y temporal, como producto de una mirada “sesgada”; y el narrador como sujeto del lenguaje, sujeto del discurso, un sujeto capaz de mirar “sesgadamente”. Y entre todos estos puntos surge también el sujeto del inconciente, el sujeto de deseo y el sujeto de la pulsión. El sujeto carece de una existencia previa a la narración. Sin este cruce, sin este movimiento, no existirían ni la narración, ni el sujeto.

ii. La constitución subjetiva

Para Lacan, las dos causales del sujeto del inconciente, del sujeto barrado, consisten en dos procesos: *alienación* a los significantes del A (Otro), y la *separación* del A (Otro). En el Seminario XI (1964), Lacan afirma que en la constitución del sujeto se pueden distinguir dos campos: el del Otro y el del sujeto. El campo del Otro es el lugar donde aparece el sujeto, el lugar de la cadena signifiante. Un signifiante es lo que representa a un sujeto para otro signifiante, y al producirse en el campo del Otro genera su significación. Existen dos operaciones constitutivas fundamentales de la subjetividad. Esta relación se grafica en el algoritmo del rombo (*losange*) que Lacan también utiliza en la fórmula del fantasma ($\$ \diamond a$), y en la de la pulsión ($\$ \diamond D$).

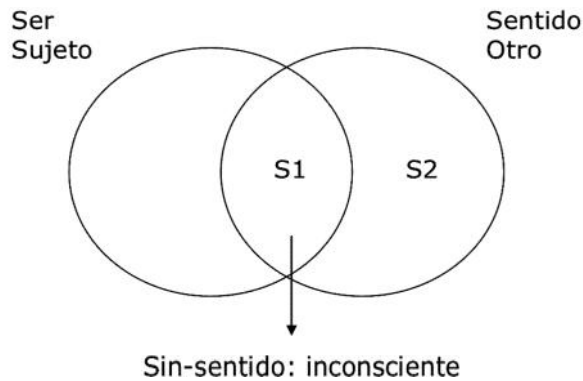


El *vel* inferior corresponde a la primera operación que funda al sujeto, la “*alienación*”. El *vel* tiene una estructura lógica, que significa “o”. El “o” puede ser inclusivo, exclusivo o alienante. Lacan trabaja con el *vel* alienante que implica una

elección: “voy allá *o* voy allí, si voy allá no voy allí”, “o bien esto *o* bien aquello”, que es una elección forzada, puesto que siempre que se elige algo, se pierde algo.

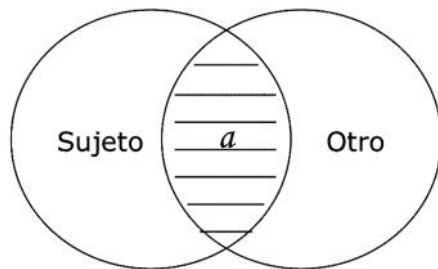


La *alienación* condena al sujeto a aparecer en esta división: “... *si aparece de un lado como sentido producido por el significante, del otro aparece como afanisis*” (218). La elección aquí consiste en conservar una de las partes, ya que la otra de cualquier modo desaparece. Lacan da el ejemplo de “¡La bolsa o la vida!”. Si se elige la bolsa se pierden las dos. Si se elige la vida, se pierde la bolsa, queda una vida mutilada de bolsa. En la relación del sujeto con el Otro se genera esta “hiancia”, es decir, se genera una falta. Implica una elección forzada entre el ser y el sentido, que implica una pérdida. Lo perdido constituye el inconciente, que remite a la *afanisis*, al desvanecimiento del sujeto o *fading*. Todo esto significa que el sujeto surge a partir de la alienación a la cadena significante, como dividido entre dos significantes: $S_1...S_2$, división que conlleva una falta, un *intervalo* en el cual se ubica el sujeto. Este juego de significantes involucra un *factor letal*, lo esencial del *vel* alienante o uno o lo otro: “No hay sujeto sin que haya, en alguna parte, afanisis del sujeto, y en esa alienación, en esa división fundamental, se instituye la dialéctica del sujeto” (229).



El sujeto aparece primero en el significante unario, el S_1 que surge en el campo del Otro, representando al sujeto para otro significante, significante que produce la afanisis del sujeto. "De allí, la división del sujeto –si bien el sujeto aparece en alguna parte como sentido, en otra parte se manifiesta como fading, desaparición" (226).

El vel superior del rombo corresponde a la segunda operación de la causación subjetiva, la *separación*. Es la operación que finaliza la circularidad entre el sujeto y el Otro. Se trata, entonces, de la *superposición de dos faltas*, la intersección de la falta del sujeto con la falta en el Otro.



Al intervalo entre los significantes, Lacan lo denomina *metonimia*. Es el lugar por donde circula el deseo: "El sujeto aprehende el deseo del Otro en lo que no encaja, en las fallas del discurso del Otro..." (222). Ante lo cual el sujeto responde con la falta antecedente, con su propia desaparición. Propone como objeto, al deseo parental, su propia pérdida, el fantasma de su muerte, "¿puede perderme?" No hay una respuesta directa, una falta cubre a la otra, el sujeto vuelve al punto inicial, su *afanisis*. En el intervalo entre significantes, $S_1 - S_2$, se desliza el deseo y el sujeto se ubica en la experiencia del discurso del Otro. En tanto el deseo del Otro sea desconocido o enigmático, se da lugar al *sujeto de deseo*, deseo como deseo del Otro. A partir de la

operación de separación, emerge como residuo irreductible el *objeto a*, como resto de la operación significativa. Esto que cae, que se pierde (que nunca estuvo) deja al Sujeto y al Otro barrados: $\$ \vee \bar{A}$. El *objeto a* devendrá causa, es causa de deseo, no su finalidad, es el motor que genera la búsqueda y la repetición. Objeto causa del deseo debido al atravesamiento del significante.

Podríamos afirmar que la constitución subjetiva se afirma en una estructura narrativa, pues comparte con la estructura narrativa: la temporalidad de efecto retardado (*Nachträglich*). A eso se refiere Zizek cuando dice que el *objeto a* se constituye retroactivamente. No existe el deseo previo a que sea materializado por un objeto, ni tampoco existe el objeto independientemente del deseo. El momento de ingreso al lenguaje es fundante. No sólo gesta el relato, armado con el conocimiento del narrador, sino que también se gesta el sujeto del inconciente, y el relato tendrá huecos y vacíos, y será un relato “sesgado”. El momento de la enunciación es también el inicio de la existencia. La existencia del sujeto, según Lacan, no comienza cronológicamente al inicio de la vida biológica, sino en el momento en que entra en el Lenguaje, cuando se posiciona como un yo en el Orden Simbólico, y arma la trama de su propia historia. En ese momento, de la nada (como dice Zizek) se “crean” simultáneamente el sujeto del lenguaje y el sujeto del inconciente. Lacan propone que el advenimiento de la conciencia (del sujeto conciente del lenguaje y del sujeto del inconciente) marca un inicio. En el Seminario VII, Lacan afirma lo siguiente sobre los orígenes del sujeto:

Originalmente un sujeto sólo representa lo siguiente: él puede olvidar. Supriman ese *él*, el sujeto es en su origen y como tal, la elisión de un significante, el significante que saltó de la cadena. Tal es el primer lugar, la primera persona. Aquí se manifiesta como tal la aparición del sujeto, que hace palpar por qué y en qué la noción de inconciente es central en nuestra experiencia (270).

El sujeto del discurso, el narrador, se posiciona como “Yo” (Je), asume un lugar en el lenguaje, pero es un lugar vacío, un lugar de pura diferencia. “Yo” no es más que quien ocupa el lugar de hablante. “Yo” no tiene valor semántico, implica simplemente una diferencia, un “no-tú”, “no-él”, etc. A diferencia de otras palabras, que pueden

definirse a través de más palabras, vale decir, que señalan otros elementos dentro del lenguaje, los pronombres personales son deícticos y señalan hacia fuera de la cadena de significantes que constituye la lengua. Los deícticos marcan un lugar vacío de significación, señalan, se llenan de la presencia de un hablante y en la situación concreta del discurso. El sujeto del discurso (el yo “je”) se instituye como un “yo” al armar el relato, pero sólo se pone un ropaje que oculta un lugar vacío, se cubre de un texto que asume una identidad, una historia y un lugar positivo en un contexto. El velo que viene a tapan ese vacío de manera más eficaz, es el Nombre Propio. Pero el Yo encierra en su centro un vacío semántico, un “olvido” como dice Lacan en la cita anterior, que no puede ser llenado con más lenguaje. Es el lugar de un real, de la falta en la estructura que la hace posible como símbolo.

Lacan toma el concepto de estructura de Levy Strauss, pero se diferencia de este porque para Lacan se trata de una estructura descompletada. Una definición común de estructura que se le atribuye a Lacan, es “conjunto de elementos co-variantes que se organiza en torno a una falta”. Se trata, pues, de una estructura “descompletada”. Podemos abordar el tema de la *falta*, ya que se trata de una estructura simbólica, desde la lógica de la representación. Un símbolo es aquello que *representa* otra cosa. Y toda representación, según lo expresa W. J. T. Mitchell, implica la pérdida, en cierto modo, del objeto real, del objeto concreto al cual representa:

El problema con la representación puede resumirse revirtiendo el eslogan tradicional de la Revolución Americana⁵: en lugar de “No a los impuestos sin representación”, no a la representación sin un impuesto. Toda representación extrae un costo, en la forma de pérdida de la inmediatez, presencia, o verdad, en la forma de una brecha entre intención y realización, original y copia. [...] Pero la representación sí nos brinda algo a cambio del impuesto que demanda, de la brecha que abre. Una de las cosas que nos da es la literatura (Mitchell 21).

⁵ El eslogan de la Revolución Americana dice “No a los impuestos sin representación”. Los colonos no tenían representación en el gobierno de la corona inglesa, pero debían pagar impuestos. Iniciaron la Revolución Americana hundiendo los barcos cargados de té que llegaban de Inglaterra al puerto de Boston, lo que se conoció como “la fiesta del té”.

Esta es una manera sencilla de explicar desde la lógica de la representación, lo mismo que explica Lacan en relación al surgimiento del sujeto del inconsciente. Toda representación simboliza, dice algo, pero al hacerlo hay algo que queda necesariamente excluido de la representación (por lo Real). Podemos pensar en la pérdida de la inmediatez como la castración, o la falta de la que habla el psicoanálisis. Podemos leer la pérdida de la inmediatez como la imposibilidad última de que la representación sea la cosa en sí. Para que exista la representación, la cosa en sí debe faltar, o por lo menos debe faltar su dimensión más concreta. Mitchell hace un entrecruzamiento entre el modelo semiótico de la comunicación: emisor, mensaje, código, y receptor, y un modelo de los componentes de la representación: alguien, que representa algo, a través de un medio, para alguien más. Dice que el único punto que es preciso que sea humano en la representación, es el tercero, el receptor. Si bien podemos pensar que esto se complejiza cuando se trata de una auto-representación, es decir, de la representación de uno mismo, Mitchell sigue teniendo razón, puesto que aquí sigue siendo fundamental la dimensión del *otro*. Mitchell nos permite pensar una vez más la manera en que Poe habla del artista que escribe el cuento, con su dominio del lenguaje y sus intenciones; pero cuando habla del cuento acabado (del efecto, el producto) lo hace de manera externa, en función de quien lo lee. Sólo existe la auto-representación desde fuera, desde un otro, humano, que la contemple y la posibilite. Del mismo modo para Lacan, en el discurso está el otro. Esto tiene relación con la constitución subjetiva y los procesos de alienación y separación. El sujeto se posiciona en el lenguaje y, al hacerlo, queda alienado en los significantes del Otro y enfrentado a la falta en su ser, al vacío. Ese vacío, estructural del sujeto, es suturado ilusoriamente a través del Rasgounario: el nombre propio. El nombre propio le brinda ilusoriamente una identidad, pero no es más que una marca diferenciadora que ha adquirido desde fuera, que le ha sido impuesta por el Otro, y que le permitirá entrar en la cadena de significantes que se irá formando.

Es decir que el sujeto designa a un yo que habla, un yo del lenguaje, pero al mismo tiempo es sólo un lugar, vacío de contenido, un lugar de ignorancia, o de

olvido, como dice Lacan: sujeto del lenguaje y sujeto del Inconciente. Un lugar determinado por una estructura, que produce un discurso, y una trama. La trama es lo que integra conocimiento y olvido, voz y silencio, son los hilos con que se anuda el tejido del texto, y los huecos entre los nudos. En esa mezcla de lo que se dice y lo que se desconoce se hace posible el suspenso y la sorpresa de una narración.

Dije anteriormente que la estructura narrativa viene a suturar una fractura temporal con una representación. Arma una historia, ordena causalmente la existencia presente del narrador. La noción de temporalidad retardada que introduce Freud también implica una fractura temporal y un reordenamiento de los hechos, una retranscripción. Revisaremos algunos conceptos de Freud en donde es clave la temporalidad retardada e intentaremos pensarlos en términos de la estructura narrativa.

iii. Trauma

Se comenzará por la manera en que Freud habla del trauma. En “Mis tesis...” (1905) Freud hace un recorrido de sus diferentes posturas sobre el trauma. En un primer momento diferencia entre neurastenia y psiconeurosis. Divide la neurastenia en neurastenia propiamente dicha (causada por la masturbación o poluciones frecuentes) y la neurosis de angustia (causada por el coitus interruptus). Las psiconeurosis, por otro lado, la histeria y la obsesión, las explica a través de un trauma sexual infantil, por la incapacidad de elaborar conscientemente los afectos correspondientes, es decir, que se da un “afecto estrangulado” que resulta en una conversión, en el caso de la histeria. Dice que la histeria es la expresión de un comportamiento particular de la función sexual cuya etiología debe buscarse en un trauma infantil, por oposición a las neurosis actuales, en cuyo caso la contracción se debe a una etiología actual. En un segundo momento, la idea de traumas sexuales infantiles es sustituida por las prácticas sexuales infantiles. Abandona por primera vez la creencia en la etiología traumática de la histeria, e insiste en la importancia de la fantasía. Habla de las fantasías de seducción como un intento de defenderse del

recuerdo de la propia práctica sexual infantil. La eficacia patógena de una vivencia está relacionada con la condición de resultarle insoportable al yo, lo cual le genera un esfuerzo defensivo que remitía a la escisión de la conciencia: la vivencia insoportable era arrojada de la conciencia. Sin embargo, regresaba por medio del síntoma. Entre los síntomas y las impresiones infantiles se intercalan fantasías (invenciones de recuerdos) de los enfermos, casi siempre producidas en los años de la pubertad. Distingue, en relación a estas prácticas sexuales infantiles, entre la histeria, en la que el sujeto ha tenido un rol pasivo, y la neurosis obsesiva, en las que el sujeto ha tenido un rol activo. También aparece el síntoma como una formación de compromiso entre libido y represión. Finalmente, en un tercer y último momento, una vez que Freud ha escrito ya los “Tres ensayos...” va a hablar de una etiología multicausal. Habla de la sexualidad infantil como perversa y polimorfa, y va a diferenciar sexualidad de genitalidad. En el desarrollo normal, las pulsiones parciales son reprimidas, son subordinadas a la genitalidad y están al servicio de la reproducción. Es en esta época en donde Freud empieza a hablar de “represión” en lugar de “defensa”. En las perversiones no se da esta subordinación de las pulsiones parciales, no hay represión. Y en las neurosis se da una represión excesiva. La neurosis se encuentra así cerca del desarrollo normal.

En “La proton pseudos histérica” (1895) Freud presenta el caso Emma, una paciente que se encuentra “bajo la compulsión de no poder ir sola a una tienda”. Aparecen dos recuerdos relacionados, uno a los 12 años, en que fue a una tienda y habían dos empleados a quienes vio reírse entre ellos, y salió corriendo. Sintió que se reían de su vestido y que uno le gustaba sexualmente. Otro recuerdo relacionado es que a los ocho años fue a la tienda de un pastelero a comprar dulces y en una oportunidad el pastelero le pellizcó los genitales a través del vestido y largó una risotada. Se ha establecido una conexión entre estos dos recuerdos en el tema de la risa y el vestido. A los 12 años, cuando ocurre la primera anécdota, ya ha tenido lugar la pubertad, a partir de esta etapa, el recuerdo del pastelero es resignificado, y el desprendimiento sexual se traspone en angustia. Siente miedo de los empleados y

escapa de la tienda. Freud habla así del “efecto retardado” (*nachträglich*) con que la escena original de la niñez deviene traumática en un momento posterior, en la pubertad. Entre el primer incidente y el segundo ha habido una represión. No ingresa a la conciencia el eslabón que despierta el interés, el atentado, sino que ingresa otro, como símbolo (vestidos, risa). A causa del desprendimiento sexual posibilitado por el advenimiento de la pubertad, el recuerdo despierta un afecto que como vivencia no había despertado, y *deviene trauma*.

También habla de este efecto retardado en el caso “Katharina”. Aquí Freud relata el caso de una joven campesina que sufre en determinados momentos de falta de aire, sensación de ahogo, opresión en los ojos, pesadez en la cabeza, zumbido, mareos, opresión en el pecho, pérdida del aliento, sensación de muerte inminente, visión de un rostro horripilante. Esto le sucede a Katharina desde hace 2 años. Aparece así un primer recuerdo que data de dos años antes, cuando tenía 16 años, y es la visión de su tío teniendo relaciones sexuales con su hija Franziska. Esta visión estuvo acompañada de una intensa sensación de asco. A causa de que ella delató al tío, la tía lo abandonó. Él permaneció con Franziska, que quedó embarazada. Luego aparecen dos series de recuerdos más antiguo, de tres años atrás, en los cuales el tío la asediaba sexualmente a ella cuando tenía 14 años. Se van develando las conexiones entre estas escenas traumáticas y los síntomas conversivos. Se ha sustituido el asco moral, por ejemplo, por el vómito. En este caso se observa el trauma sexual en la etiología de la histeria. Hay un primer recuerdo asociado al trauma, la escena del descubrimiento, que es la escena auxiliar. Y hay un segundo recuerdo infantil, sin efecto en su momento, que es revalorizada con el desarrollo. La escena auxiliar, la del descubrimiento, reúne los caracteres de un momento auxiliar y uno traumático. Hay un período de elaboración psíquica, de incubación, un intervalo entre el trauma y el desarrollo de los síntomas.

Más allá de las variaciones sobre la etiología de las neurosis, lo que nos interesa aquí es el tema de la temporalidad retardada, el efecto retardado del trauma. Ambos casos constituyen buenos ejemplos de narrativas. Hay hechos pasados,

fantaseados o reales, que son tramados desde un presente. No importa tanto el origen de los hechos, porque la realidad es que los hechos en sí se han perdido, como su significación en la narrativa a través de la cual se “historiza” un sujeto en un momento presente. El sujeto se autorrepresenta a través de una historia en donde se concibe causalmente como sujeto de un discurso, como sujeto de su olvido, y como síntoma. El discurso del sujeto, en cada uno de estos casos, entrama los hilos de su origen, de su historia, de sus vínculos y de su cuerpo. Trayendo a Zizek, es un discurso que expresa la realidad “sesgada” de un sujeto que se constituye al mismo tiempo en estructura y en efecto de esa estructura.

iv. Memoria

En la carta 52 (1896) Freud presenta un esquema de aparato mental que mantendrá hasta 1923. La carta constituye un puente entre el Proyecto y La interpretación de los sueños. Freud desarrolla aquí la “tesis de que la memoria no preexiste de manera simple, sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos” (274). Esto significa que las huellas mnémicas sufren al menos tres transcripciones. Es decir que de tanto en tanto, los contenidos se reordenan, habiendo en cada reordenación un cambio de relaciones, de asociaciones y de significados nuevos. Las nuevas ordenaciones que se producen no modifican a las anteriores, por esto es que va quedando una estratificación. Freud retoma en esta carta lo que ha empezado a desarrollar en el Proyecto, la idea de neuronas facilitadoras y barreras de contacto, que tienen un contenido ordenado según ciertas leyes. En el proyecto ha hablado de las neuronas Φ (fi), del sistema de percepción, a las que denomina neuronas “pasaderas” y que no registran huellas, es decir, no se modifican con el paso de la energía; luego el sistema de neuronas Ψ (psi), que sí se modifican con el paso de la energía, y por lo tanto son las que constituyen el sistema de la memoria; y el tercer sistema, de las neuronas omega (ω), que es donde los procesos se vuelven susceptibles de conciencia, que tampoco se modifican con el paso de la energía. Es decir, que ni el sistema percepción ni el sistema conciencia son

susceptibles de memoria. Las transcripciones, por lo tanto, se dan en el sistema que en el Proyecto denomina Ψ (psi). En el Proyecto Freud todavía espera encontrar el sustrato biológico del aparato mental, ya en la Carta 52 lo ha abandonado. Aclara que estos sistemas no son lugares físicos. En la primera transcripción, que denomina "P" (signos de percepción), se encuentran las primeras marcas de la percepción. Estas marcas se *fijan* y se asocian por *simultaneidad*, y serán por completo inaccesibles a la conciencia. Aquí no hay proceso primario, sino que las marcas están asociadas por simultaneidad. Estas marcas constituyen los representantes de la pulsión, y generarán siempre una fuerza de atracción, que intentará siempre investir representaciones. Este sistema constituye el Inconciente (no reprimido). En la segunda transcripción, que denomina Ic (inconciencia) las huellas se asocian de acuerdo a otros nexos, "tal vez causales", dice Freud. Las huellas Inconcientes corresponden a recuerdos de conceptos (es decir que aquí ya se da una abstracción derivada de un conjunto de percepciones) y tampoco son asequibles a la conciencia. Aquí es donde operará el proceso primario, por condensación y desplazamiento. Este segundo sistema es el del Inconciente reprimido. Finalmente, en la tercera retranscripción, que denomina Prc (preconciencia), las huellas se ligan a la representación palabra y son susceptibles de conciencia. Esta retranscripción es la que corresponde a nuestro "yo" oficial. Dice Freud: "Desde esta preconciencia, las investiduras devienen conscientes de acuerdo con ciertas reglas, y por cierto que esta *conciencia-pensar* secundaria es efecto posterior en el orden del tiempo. A este nivel van a manifestarse los síntomas, los lapsus, etc. En la primera transcripción se da la represión primordial, que marca un enlace íntimo entre la pulsión y el objeto. En la segunda transcripción se da la represión secundaria, que funciona contrainvestiendo. Y en la tercera transcripción encontramos el retorno de lo reprimido: los síntomas, los lapsus, que van a tener .

Freud está aquí hablando de los procesos psíquicos que están registrados de una manera cuando no hay palabra y de otra cuando sí la hay. Los procesos comienzan como primarios y terminan siendo secundarios. Estas transcripciones se

sucedan, es decir, van constituyendo las operaciones psíquicas en épocas sucesivas de la vida. Entre cada una de estas épocas, en las fronteras, se produce la transcripción. Cuando no se produce una transcripción, cuando se deniega la transcripción, hay algunas consecuencias. A esta denegación de la transcripción la va a llamar represión. Esto significa que si aquello que está reprimido es retraducido, generaría displacer, “como si ese displacer convocara una perturbación de pensar que no consintiera el trabajo de traducción” (276). Estas transcripciones tienen la función de resignificar las posibilidades de acción específica: el pensamiento va a ser más adecuado a los fines de aliviar al aparato psíquico. Cuando algo está retenido por la represión en proceso primario, conserva este funcionamiento previo como proceso primario. La resignificación tiene como fin alcanzar el proceso secundario, resignificar las huellas anteriores y permitir el pensar, es decir, resignificar las posibilidades de acción específica. Nuevamente podemos advertir la estructura narrativa. Podemos comprender cómo el lenguaje, que constituye, si uno lo piensa desde el punto de vista cronológico, el último reordenamiento de las huellas mnémicas se transforma en origen, y por lo tanto en inicio, de la ordenación.

v. Los sueños

Como en el capítulo siguiente trabajaremos en profundidad sobre la teoría de Freud sobre los sueños (el capítulo VII de “La interpretación de los sueños”), ahora sólo haré un breve comentario sobre los sueños y la estructura narrativa. Freud hace una comparación muy bonita entre el sueño y el fuego de artificio. Dice:

Al trabajo del sueño le hacen falta a menudo más de un día y una noche para brindar su resultado; y si esto [no] es así *el arte extraordinario desplegado en la construcción del sueño perdería todo su carácter asombroso*. Aun el miramiento por la inteligibilidad como evento perceptivo puede, a mi juicio, operar antes que el sueño atraiga sobre sí a la conciencia. Desde ahí el proceso recibe ahora el mismo tratamiento que cualquier otra cosa percibida. *Es como un fuego de artificio cuya preparación lleva muchas horas pero se enciende en un momento* (568).

Es decir, el sueño tiene dos temporalidades, una en la que se despliega y transcurre de principio a fin, que es vivido como un presente, y muchos momentos previos en los que se han constituido las experiencias infantiles, los deseos, las huellas mnémicas, los restos diurnos, y el armado del sueño en sí. Borges dio en 1977 una conferencia sobre las pesadillas, es decir, sobre los sueños. Sorprendentemente, comenzó su conferencia diciendo que ha estado leyendo libros de psicología sobre el tema y que se ha sentido defraudado. Pareciera no haber leído *La interpretación de los sueños*, y no cita a Freud en ningún momento, pero si la hubiese leído, seguramente rescataría la analogía de Freud entre los sueños y los fuegos de artificio. Como Freud, Borges afirma que el sueño corresponde a una actividad mental superior, y dice que el sueño es “una obra de ficción que posiblemente sigamos fabulando en el momento de despertarnos y cuando, después, los contamos” (13). También como Freud afirma que sólo podemos examinar del sueño su memoria, que es muy pobre, y que al recordarlo le damos la estructura de una trama. Y también como Freud, Borges rescata como algo esencial del sueño no sólo las imágenes, sino la impresión que producen, la extrañeza.

Borges menciona una pesadilla que había tenido, en la que se encontraba casualmente con un amigo. Él lo notaba, a medida que el amigo se acercaba, que estaba muy cambiado. Y el amigo, que traía una mano escondida en el saco, confirmaba que sí, que estaba muy cambiado. Y entonces sacaba lentamente la mano del saco la mano, y Borges podía ver, con terror, que la mano era una garra de pájaro. Cito a Borges:

Lo extraño es que desde el principio el hombre tenía la mano escondida. Sin saberlo, yo había preparado esa invención: que el hombre tuviera una garra de pájaro y que viera lo terrible del cambio, lo terrible de su desdicha, ya que estaba convirtiéndose en un pájaro. También ocurre en los sueños: nos preguntan algo y no sabemos qué contestar, nos dan la respuesta y quedamos atónitos. La contestación puede ser absurda, pero es exacta en el sueño. Todo lo habíamos preparado. Llego a la conclusión, ignoro si es científica, que los sueños son la actividad estética más antigua. [...] Lo sorprendente, es que en el sueño somos el teatro, el auditorio, los actores, el argumento, las palabras que oímos. Todo lo hacemos de modo inconciente y todo tiene una vividez que no suele tener en la realidad (17).

Es sorprendente para Borges (y nuevamente creo que lo más sorprendente es que no haya leído a Freud para preparar esta conferencia) que uno mismo sea quien arma el sueño y quien lo actúa, y al mismo tiempo sea el espectador que lo sueña y quien recibe la sorpresa. Los sueños nos causan sorpresa, a pesar de haber sido armados por nosotros mismos de antemano. Nuevamente, el soñante teje un relato con algunos hilos, arma una trama, llena de huecos, y es por estos huecos por donde se filtra la posibilidad de sorprender y de sorprenderse. Pues la sorpresa y el secreto son signos de que hay un más allá del presente del relato que no se deja conocer por completo, que se ha fragmentado. El Nachträglich, el après coup, el efecto retardado del trauma, son todas instancias de estructuras narrativas, estructuras simbólicas que surgen, como hemos dicho, a propósito de una discontinuidad temporal que intentan restituir. La restitución tiene que ver con la representación, la simbolización, la causalidad, y desde la consideración de los sueños, con el arte y la ficción.

Finalmente, me gustaría agregar una nota sobre la génesis de la representación temporal que aparece en primer lugar como el encuentro del bebé con el ritmo en las descargas de la madre, lo que permite la representación de la unidad temporal. Voy a citar las notas de una clase dictada por el Dr. Adolfo Zonis (2008?) sobre “Más allá del principio de placer”⁶. En este fragmento, además, Zonis refiere una cita del Dr Avenburg. La cito textualmente:

Hay un trabajo del Dr. Ricardo Avenburg, presentado en un ateneo de APdeBA “Acerca de la cualidad psíquica”, en el que plantea: “Si la temporalidad cruza todo el modelo, ¿cómo se constituyen esos ritmos, estos períodos? ¿Cuál es la unidad de tiempo a partir de la cual se refiere la simple descarga cualitativa? ¿Cómo se ingresa al Principio de Placer a partir de los simples aumentos y disminuciones del nivel de excitación?” Avenburg responde, “el bebé, en la experiencia de satisfacción, confronta su propio ritmo, aún inespecífico, con el ritmo de descarga (placentero) de la madre. Este ritmo materno se ofrece como unidad de tiempo. En las ulteriores actividades placenteras ambos tiempos están ya inscriptos en el sujeto. Esta experiencia organizante materna posibilita... experiencias de placer que constituyen el

⁶ dictada en el Campus Virtual, Seminario sobre la obra de Sigmund Freud: evolución de sus ideas articulando la teoría y la clínica.

pasaje del principio de constancia al principio de placer-displacer (p 15). Eros liga a Tánatos y permite su inscripción a través de este repique del sujeto por la experiencia de asistencia con la madre. La madre brinda asistencia al desamparo del bebé y a la vez contribuye con sus ritmos (de placer) a la constitución del placer de él”.

Esto nos permite agregar algo más a la estructura narrativa, referido a la discontinuidad temporal a la que me he referido anteriormente, de manera inespecífica, como un requisito previo a la constitución de la estructura narrativa. La narrativa se caracteriza, como hemos dicho, por ser una representación que monta una estructura temporal y causal. Que haya una discontinuidad temporal implica una pérdida de la dimensión “real” por así decirlo, o fáctica, o fenomenológica, de la continuidad temporal, que es sustituida por una representación. Podríamos decir, considerando la cita anterior, que surge en primer lugar una unidad de tiempo marcada por el ritmo en las descargas maternas, es decir, sus ausencias y sus presencias. Surge entonces primero la representación de un patrón temporal, de recurrencias entre estas discontinuidades temporales. Y este primer que admitirán una restitución a través de la representación. Es decir que el tiempo continuo, el tiempo “en sí”, se fragmenta primero por el surgimiento de un patrón de recurrencias temporales que constituye un ritmo, que se asocia al placer, al principio de placer, a Eros, que liga y que es por lo tanto la vía de acceso a la posibilidad de representación y del pensamiento.

vi. Narrativas y narratología: acción, trama y personajes

Repasemos algunos conceptos necesarios de la narratología (acción vs. trama y personajes) para abordar el análisis del cuento. Para la narratología, los elementos esenciales de una narración son tres: los hechos (es decir, la historia) son uno de los tres elementos esenciales de una narración, los otros dos son el texto y la narración (Rimmon-Kenan). Los hechos se combinan en secuencias y las secuencias en historias de acuerdo a dos principios: la *sucesión temporal* (orden cronológico), y la *causalidad*. La ordenación temporal implica una convención que es la de un orden cronológico

ideal, y sigue un principio de combinación de tipo “y entonces...”. La combinatoria causal, por otro lado, obedece al principio “esa es la razón por la cual...” o “por lo tanto...”. Estos dos principios combinatorios de los hechos son reflejados por dos tipos de narrativas que son llamados “**acción**” y “**trama**” respectivamente. Forster los definió de la siguiente manera: “Hemos definido la acción como una narración de los hechos ordenados en una secuencia temporal. Una trama también es una narración de hechos, en la cual el énfasis recae en la causalidad. ‘El rey murió y luego la reina murió’ es una historia. El rey murió y la reina murió de pena’ es una trama” (Rimmon-Kenan, 17).

La ruptura temporal de la que he hablado en relación a la *estructura narrativa* queda reflejada por la diferencia entre acción y trama. Mientras que la acción refiere hechos ordenados “cronológicamente”, en la ordenación causal de la trama se evidencia una subjetividad, una mirada particular, “sesgada” diría Zizek, que construye esa ordenación, como al objeto a pequeña, en función de su deseo. La trama es la responsable del suspenso, la sorpresa, los secretos. La trama es responsable de aquello que Rimmon-Kenan describe como una paradoja del texto. Paradoja porque el texto quiere, por un lado, resolver las incógnitas y el desconocimiento del lector; pero al mismo tiempo, evita resolver todas las incógnitas, puesto que su existencia depende de ese desconocimiento. Mientras que la acción, por ser cronológica, supone ordenación intrínseca de los hechos, es decir, un ordenamiento de los hechos por los hechos mismos; la trama pone en evidencia su mediatización. La trama está mediada por el sujeto, por un narrador, por una figura que desde la narratología puede ser juzgada por su mayor o menor grado de conocimiento de los hechos y de los personajes involucrados en los hechos (una típica clasificación de la figura del narrador es la de omnisciente o cuasi-omnisciente, y protagonista o testigo). Sin embargo, desde el psicoanálisis sabemos que el narrador nunca será realmente omnisciente. Pues al constituirse en sujeto del discurso, como hemos visto, se constituye también en sujeto de su olvido (sujeto del inconciente). Entremos, de una vez, en el cuento de Poe.

a. Acción y trama en *La Caída de la Casa Usher*

La trama está constituida por la narración de los hechos ordenados causalmente. Los hechos que marcamos aquí son los hechos que van marcando incrementos de tensión en el cuento, los que van abriendo nuevas alternativas en la historia. La acción aumenta hasta alcanzar el climax. A partir del climax (el momento en donde se finalmente se revela lo oculto (o se resuelve el conflicto) y se prefigura el final) la tensión cae y se produce el desenlace. La trama implica un orden causal, dijimos, pero en el climax es cuando termina de revelarse el verdadero orden causal que se le atribuye a los hechos, que hasta un momento previo al climax puede haber sido un orden aparente de los hechos que oculta las verdaderas razones de lo que se sucede. Veámoslo en la trama de nuestro cuento:

1. El narrador se aproxima a la casa, le surge un sentimiento de melancolía y se pregunta ¿qué era lo que me hacía sentir así al contemplar la casa?

2. El narrador entra en la casa, se encuentra con Usher, a quien casi desconoce. Lady Madeline atraviesa la sala. El sentimiento de melancolía aumenta.

3. Usher le comunica al narrador la muerte de Lady Madeline. Es enterrada temporariamente por ambos en las profundas catacumbas de la mansión.

4. El narrador detecta cambios conductuales en Usher y los atribuye a su desequilibrio mental: enajenamiento e incomunicación, como si escuchara sonidos imaginarios y estuviera cada vez más desconectado de la realidad.

5. Usher se aparece en la habitación del narrador en medio una noche de espectacular tormenta. Parece estar completamente loco. El narrador apela a la lectura de un libro lleno de acción, el “Mad Trist”, para distraer a su amigo de la angustia.

6. El narrador lee un ruido en la ficción, que se duplica en la realidad. Se inquieta, pero disimula, piensa que tal vez imaginó el ruido.

7. Nuevamente el narrador lee un ruido en la ficción, y este vuelve a duplicarse en la realidad. El narrador se inquieta más, ahora está seguro de haberlo oído, pero está decidido a distraer a su amigo de esas cosas.

8. Un tercer ruido en la ficción se duplica en la realidad. Ahora sí el narrador siente terror. El estallido de terror del narrador, que ha ido en aumento desde el inicio, minando su racionalidad, marca el climax de la acción, el momento de máxima tensión. Usher, que parecía completamente enajenado, gira su silla hacia la puerta y pronuncia un discurso en donde explica los sucesos de manera detallada: Lady Madeline ha sido enterrada viva, y ha estado desde entonces tratando de liberarse de su encierro, a eso obedecían los ruidos que él lleva escuchando durante muchos días, y a eso obedecían los tres ruidos que escucharon

9. Se abre la puerta, aparece Lady Madeline ensangrentada, cae sobre Usher y ambos mueren.

10. El narrador huye en su caballo, Cuando se ha alejado lo suficiente, se detiene a observar cómo cae la casa, y cómo se hunde en las aguas oscuras de la laguna. Y así termina la historia, en el mismo lugar en donde comenzó.

Se ha dicho que el narrador *causa* una trama, un orden causal, y al mismo tiempo es él mismo un efecto de esa trama. El narrador es un personaje esencial. Los hechos que vamos conociendo vienen filtrados desde su percepción, su conciencia y su entendimiento. La trama se va armando sobre una pregunta que el narrador se hace al comienzo. Al llegar y contemplar a la mansión desde fuera siente que lo inunda un sentimiento de “insoportable tristeza”, y entonces se pregunta: “¿Qué era – me detuve a pensar–, qué era lo que así me desalentaba en la contemplación de la Casa Usher? Misterio insoluble; y yo no podía luchar con los sombríos pensamientos que se congregaban a mi alrededor mientras reflexionaba” (243-244). Esta es la pregunta que lo impulsa a narrar los hechos, es una pregunta por la causa de su tristeza. La pregunta lo impulsa al mismo tiempo a la acción, a internarse más y más profundamente en esa casa que le produce esos sentimientos, con la curiosidad de entender más y más el por qué de esos sentimientos. La acción está planteada entonces como un juego entre la razón, la búsqueda de la explicación causal de los sentimientos de melancolía, y la entrega al terror, a dejarse inundar poco a poco por esas emociones. La tensión va creciendo a medida que el narrador, presa del terror,

va perdiendo su capacidad de razonar. El momento climático de la historia llega en el momento de mayor pánico para el narrador, cuando ha quedado totalmente paralizado por el pánico. Sucede entonces que Usher toma la palabra, y se transforma en el personaje focalizador⁷. Aunque sigue siendo el narrador quien narra, lo hace transmitiendo las palabras de Usher, lo que Usher sabía y él desconocía. Se produce una inversión entre estos personajes: el narrador está ahora paralizado y aterrado, inundado de pánico, y Usher es quien “explica” los sucesos. El orden causal que había establecido el narrador hasta ese momento, que Usher había enloquecido por culpa de la muerte de su hermana, que estaba enajenado y desconectado de la realidad, queda anulado frente a las revelaciones que hace el propio Usher. No estaba desconectado de la realidad, sino todo lo contrario. La agudeza mórbida de sus sentidos le ha permitido escuchar los movimientos de Lady Madeline dentro del ataúd, su liberación del mismo y su trabajoso ascenso desde las catacumbas. Usher ha escuchado y comprendido que su hermana había sido enterrada muerta, y que está detrás de la puerta. Se restituye así la razón y el orden, se corrige el entendimiento de los hechos, y el narrador recupera su capacidad de actuar para huir.

b. Los personajes de *La Caída de la Casa Usher*

Además de la trama y la acción, otro elemento fundamental de la historia son los *personajes*. El narrador es posiblemente el personaje más importante de toda ficción. Como hemos visto, es la figura que habla y al hacerlo se constituye en sujeto

⁷ Rimmon-Kenan distingue entre focalización y narración. El personaje focalizador tiene que ver con el agente cuya percepción orienta la presentación de los hechos, mientras que el narrador es el agente que narra la historia. La focalización tiene distintas facetas: perceptual (principalmente del espacio (será un observador con una visión aérea o un observador con una visión limitada) y del tiempo (una percepción pancrónica o sincrónica de los hechos), psicológica (cognitiva (grado de limitación del conocimiento o conocimiento ilimitado) y emotiva (objetivo o neutro, vs. subjetivo o comprometido)), e ideológica (las normas del texto: el sistema conceptual con el que se percibe el mundo y a través del cual se evalúan los personajes y hechos de la historia. La ideología del narrador-focalizador es usualmente tomada como normativa y todas las otras ideologías del texto son evaluadas desde su posición superior). Estas diversas facetas de la focalización pueden a veces pertenecer a diferentes focalizadores, llegando a chocar. La focalización no es verbal, pero como todo lo demás en el texto, es expresada a través del lenguaje. El lenguaje en el texto es mayormente el del narrador, pero la focalización puede “colorear” su lenguaje, de manera que los cambios de focalizador pueden ser reflejados por el lenguaje.

del discurso, del inconciente y de la pulsión. En la figura del narrador se conjugan trama y personajes. Hemos hablado de la trama y de la constitución subjetiva del narrador. Detengámonos ahora en los personajes. Así como desde el psicoanálisis pensamos en la “identidad” como conjunto de identificaciones y no como una entidad acabada, fija e inmutable, cercana a la ficción, el concepto de “personaje” como identidad estable también ha perdido actualmente solidez para la narratología. Visto desde la acción (la cronología de los hechos), el personaje es una abstracción. Visto desde el texto (desde la trama), cada personaje es un nodo en el diseño verbal y no puede extraerse de su dimensión textual. Ahora bien, ¿cómo se construye el personaje? Si bien estos constructos no son seres humanos, están premodelados en la concepción que el lector tiene de la gente y en esto son *como* humanos. El personaje es reconstruido por el lector a partir de diversos indicadores dispersos por el texto. Los factores principales de cohesión son la *repetición* (de una conducta), la *similitud*, el *contraste* y la *implicación* (una serie de atributos que implican una personalidad determinada). Un factor cohesivo fundamental en la reconstrucción del personaje es el nombre propio. El personaje termina de surgir por efecto del nombre propio. Barthes dirá al respecto:

El personaje es un adjetivo, un atributo, un predicado... Sarracine es la suma, el punto de convergencia de: turbulencia, don artístico, independencia, exceso, feminidad, fealdad, naturaleza compuesta, impiedad, amor de whittling, voluntad, etc. Lo que da la ilusión de que la suma es suplementada por un recordatorio precioso (algo como la individualidad, en que, cualitativa e inefable, escapa el racconto vulgar de los personajes composicionales) es el Nombre Propio⁸, la diferencia que completa lo que le es propio. El nombre propio permite que la persona exista fuera de los semas, cuya suma sin embargo lo constituye enteramente. Tan pronto como existe un Nombre (aún un pronombre hacia el cual fluir y ajustarse), los semas se vuelven predicados, inductores de verdad, y el Nombre se transforma en sujeto (citado por Rimmon-Kenan, 39)

⁸ Esta cita aparece en un trabajo de Rimmon-Kenan, pero Roland Barthes escribe sobre esto en 1970, con lo cual es probable que haya tomado esta idea de Jacques Lacan, que la desarrolla en el Seminario IX (1961-62).

En este cuento el nombre propio es fundamental en la construcción de los personajes y de lo que les sucede a esos personajes. “Usher” es el apellido de la familia, pero es al mismo tiempo el nombre de la casa, y ha sustituido el nombre de pila del personaje principal. Es un nombre que condensa gran cantidad de significados.

Los factores principales de cohesión en la construcción del personaje, dijimos, son la *repetición* de una conducta, la *similitud*, el *contraste* y la *implicación* (por ejemplo, una serie de atributos que implican una personalidad determinada). La similitud es una manera importante de construir los personajes de Usher, Lady Madeline y la mansión. Los tres personajes tienen aspectos verdaderamente intercambiables. El narrador describe el paisaje lúgubre y mortífero que rodea la casa, y dice que Usher sufre de una enfermedad física y mental. Describe el aspecto exterior de la casa, “las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados” (243), y “mansión de la melancolía” (244), y se refiere a Usher como alguien que le despierta compasión y espanto, “la tez cadavérica; los ojos grandes, líquidos, incomparablemente luminosos” (248). Potencia así la identificación entre Usher y la casa. Hace lo mismo entre la casa y Lady Madeline, al describir los aspectos más terroríficos de ambos. Y finalmente destaca el parecido físico entre Usher y Lady Madeline, diciendo que eran mellizos. La implicación es también utilizada para construir los personajes. El llanto de Usher, las lágrimas apasionadas que ruedan por sus mejillas frente a la inminente muerte de su hermana implica que Usher y Madeline tienen una relación inusualmente estrecha. El aislamiento, el encierro de los Usher en la mansión, la falta de contacto con el mundo exterior y el hecho de que a través de los años, los Usher han ido desapareciendo en lugar de multiplicándose, tiene la implicancia de que han sido una familia endogámica.

También se utiliza mucho el contraste entre Usher y el narrador. Usher es introvertido, sensible y emocional, mientras que el narrador es fuerte, racional y solidario. Si bien eran amigos íntimos en la adolescencia, mientras que Usher nunca

pudo salir de la casa, el narrador se ha ido tan lejos que es alcanzado por una carta, viene a caballo, y todo le resulta extraño. Usher es un hombre con una agudeza mórbida de los sentidos, hiperconectado con el entorno, tanto que debe evitar los estímulos, mientras que el narrador es un hombre que se apoya en la razón antes que en los sentidos, los sentidos no le sirven de mucho. Si escucha o percibe algo que le resulta extraño (como el ruido que escucha justo al leer un ruido en la novela), o algo que no se adecua a la lógica, descrea de sus sentidos antes que de las razones. El pensamiento aterrca a Usher, que se niega a poner en palabras lo que siente que está sucediendo (ha estado escuchando a Lady Madeline intentando salir del ataúd), y las emociones aterran al narrador (al ver “mal” a su amigo, intenta distraerlo con una novela). Finalmente, la repetición también es utilizada para construir los personajes. Tanto Usher como el narrador se vuelven predecibles, uno por la queja reiterativa sobre el hecho de estar enfermo, o por el apego repetitivo a conductas como quedarse mudo y mirando a la pared, “como si escuchara sonidos imaginarios”. El narrador también parece repetir sus conductas. Es racional y a todo le busca una explicación. Pero fundamentalmente utiliza la repetición para construir el personaje de Lady Madeline. Lady Madeline sólo deambula por las habitaciones, siempre igual, con su inexpresión catatónica. Es enterrada viva, pero se escapa, y sube las escaleras buscando a Usher. Sólo camina, incesantemente, mecánicamente. No habla, no se comunica. Ni intelectual, ni emocional, es un puro impulso frío, mecánico, repetitivo, automático e indestructible.

Al inicio de este capítulo se habló de la estructura narrativa, una estructura a través de la cual se narran hechos pasados, y que surge como un intento de sutura frente a una discontinuidad temporal. Se relacionó este concepto con algunos conceptos psicoanalíticos y se observó que muchos de ellos están pensados como estructuras narrativas, es decir, sobre la base de dos ordenamientos temporales, uno que se desarrolla de manera cronológica y uno que produce estructuraciones siempre desde un presente. Esta es la idea subyacente en el trauma, en la memoria, en el sueño y en la constitución subjetiva. El narrador es un punto nodal fundamental que

articula la trama y el personaje. Es el personaje más importante de una narrativa, es quien genera la ordenación causal de la trama, y quien, al narrar, se constituye en sujeto del discurso, sujeto del inconciente, sujeto de deseo y de pulsión. Una vez elaboradas estas consideraciones, se abordó el análisis del cuento. Particularmente, se trabajó sobre la acción y la trama, y sobre la construcción de los personajes. Es decir que hasta aquí se ha tomado en consideración los hechos, y se los ha pensado en función de su narración, y en función de su trama, es decir, de la organización temporal y causal de los hechos. A continuación se pondrá el foco en las imágenes y los símbolos desplegados en el cuento.

CAPÍTULO II

De sueños, cuentos, imágenes y realidades extrañas

En el capítulo anterior se ha trabajado fundamentalmente con los aspectos narrativos (la trama y la acción, los personajes), es decir, en relación a los tres registros de Lacan, se ha trabajado mayormente desde el registro de lo Simbólico. Es interesante pensar que si bien el cuento tiene una estructura narrativa (causal, lógica), también puede resumirse en una imagen. La pregunta sobre qué es lo que sucede en este cuento se puede responder también desde una imagen: el cuento describe una casa que se cae, como lo anuncia el mismo título. Esto tiene mucho que ver con el estilo literario de Poe. **Se ha dicho que Poe “pinta” al escribir.** También puede afirmarse que sus cuentos son cinematográficos, pues al escribir integra la atmósfera (paisajes, imágenes, sensaciones) con la acción (donde la tensión crece hasta alcanzar un clímax y luego decae, que es lo propio de los cuentos como género), y atmósfera (imágenes) más acción constituye la base del guión cinematográfico. Podríamos decir que también constituye la base del sueño. En este capítulo, entonces, se intentará profundizar la comprensión del mecanismo psicológico del sueño según Freud. Luego de hacer un repaso exhaustivo del capítulo VII de la Interpretación de los sueños, será de ayuda contrastar y comparar la naturaleza del sueño con la de un cuento. En segundo lugar, se proseguirá con el análisis del cuento. Nos detendremos entonces a pensar en algunas de las imágenes que “pinta” Poe en este cuento, y en su significado simbólico. **Gaston Bachelard** y su Poética del espacio nos ayudarán a pensar en la simbología de los diversos espacios de la casa: sótano, sectores medios, buhardilla. Y hablaremos también de los personajes desde su condición de imágenes. Finalmente, hablaremos de la imagen terrorífica de la casa que se cae y lo relacionaremos con la pesadilla, con el sueño de angustia. Podemos pensar, entonces, que ya que intentaremos responder la pregunta de qué sucede apelando a la imagen de una casa que se cae, en este capítulo se hará más hincapié en los registros Imaginario y Real.

i. Sobre los sueños (Freud)

En el capítulo VII de *La interpretación de los sueños*, Freud aborda el mecanismo psíquico de los sueños. El sueño permite conocer el aparato mental normal. Es una descripción de la psicología del edificio mental de nuestra instrumento anímico. Otras obras que complementan esta tarea son “Sobre el mecanismo psíquico del olvido”, “Sobre los recuerdos encubridores” en la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Haré un resumen siguiendo los apartados del capítulo, intentando ajustarme a lo que dice Freud, en momentos parafraseándolo, siguiendo en mi resumen, el mismo esquema que él desarrolla.

a. El olvido de los sueños

Freud comienza afirmando que el sueño es un acto psíquico de pleno derecho. Reflexiona en primer lugar sobre la infidelidad de nuestra memoria, que es incapaz de conservar el sueño. Su recuerdo es *inseguro* o *falseado*. Se dan contradicciones, además, puesto que los elementos menos destacados son los de mayor importancia. Con la elaboración secundaria desfiguramos el sueño al intentar reproducirlo, pues el pensamiento “normal” incurre en un malentendido sobre el pensamiento onírico. También es parte de la elaboración del pensamiento onírico al ser censurado. Pero nada de lo que pensamos es arbitrario, ni los pensamientos, ni las alteraciones del sueño en sus evocaciones de vigilia, que mantienen un lazo asociativo con lo que están sustituyendo, e indican el camino a esos contenidos. Freud explica que se le pide al paciente que relate el sueño dos veces. Si en la segunda vez hay modificaciones, esas modificaciones serán la puerta por donde empezar a investigar. Otro elemento a considerar es la *duda*. La duda también refleja la resistencia a la irrupción de pensamientos oníricos en la conciencia, de manera que a aquello que se filtra se le adhiere la duda. Es así que en el sueño se han subvertido los valores psíquicos, lo más importante aparece como minimizado y lo menos importante es lo más destacado. Tanto el desdibujamiento como la duda revelan la resistencia psíquica en el análisis, y constituyen un retoño directo del pensamiento onírico

prohibido. El olvido (y la duda y la desfiguración), que tiene tendencia, sentido, significado y propósito, es una expresión de la represión, de censura psíquica, que es lo que engendra la resistencia en el análisis a la irrupción de pensamientos oníricos en la conciencia. Freud infiere la existencia de la censura psíquica porque de otro modo es imposible explicar los sueños. La censura endopsíquica disminuye con el estado del dormir, lo cual posibilita el desarrollo del sueño.

Explica que en todos los sueños existe siempre un lugar de sombras que nunca puede desenredarse, “el lugar en que él se asienta en lo no conocido” (519), a lo que denomina “ombligo del sueño”. En cuanto a la interpretación, Freud propone elegir un elemento y marchar a la deriva. El analista debe trabajar, ha dicho, “sin memoria y sin deseo”. Se deben anotar todos los pensamientos involuntarios que ocurren, hasta agotarlo. Tomar luego el siguiente elemento y hacer lo mismo. Al final, afirma Freud, daremos con los pensamientos de donde surgió el sueño. Esto podría ser cuestionable, dice Freud puesto que siempre se puede asociar libremente y es imposible verificar el contenido del sueño, con lo que podría caerse en la arbitrariedad. Para defenderse de estas objeciones afirma que la interpretación no resultaría esclarecedora si no hubiese conexiones psíquicas preexistentes. También explica que el procedimiento es similar a la resolución de síntomas histéricos, es decir, está certificado por la resolución de síntomas histéricos. Luego plantea un problema, que es cómo es posible alcanzar una meta preexistente (el pensamiento onírico) siguiendo una cadena de pensamientos a la deriva y sin meta fija. Explica entonces que no es posible entregarse a un decurso de representaciones sin meta. No podemos renunciar sino a las representaciones meta que nos son conocidas, y cuando ellas cesan cobran valimiento representaciones meta ignoradas que pasan a gobernar el determinismo de representaciones involuntarias. Es decir que es imposible pensar sin representaciones meta. Nunca hay un discurrir sin reglas, sin representaciones meta, ni en la histeria, ni en la paranoia, ni en los sueños. Aún en los delirios hay un sentido que es incomprendido desde fuera, hay un abandono de las representaciones meta concientes y una entrega a las inconcientes. El delirio parece

ser obra de una censura, dice Freud, que ya no se toma el trabajo de encubrir su reinado, aparecen los pensamientos y las tachaduras, no remodela, no adapta, aparece el hueco. Ahora bien, cuando el paciente habla, dice Freud, hay dos representaciones meta que no puede deponer: su *estado patológico* y la *persona del analista*.

b La regresión

Comienza haciendo un breve resumen de lo anterior: el sueño es un acto psíquico de pleno derecho. La fuerza impulsora del sueño es un cumplimiento de deseo. Que sea irreconocible como deseo, así como sus extravagancias y absurdo obedecen a la censura psíquica que tuvo que soportar. Además del *constreñimiento a sustraerse de la censura*, en la formación del sueño también cooperan un *constreñimiento a la condensación* del material psíquico, un *miramiento por su figurabilidad en imágenes sensibles* y, aunque no como regla, por *dar una fachada racional e inteligible* al producto onírico. Es decir que para que el sueño efectúe ese cumplimiento de deseo, el pensamiento hace dos cosas: se muda en tiempo presente, hay una figuración como tiempo presente, y es figurado como escena, hay una transposición del pensamiento a imágenes visuales y dichos. Esto significa que el tiempo presente es el tiempo en que el deseo se figura como cumplido, y que el contenido de las representaciones no se piensa sino que muda en imágenes sensibles (alucinaciones) que son vivenciadas, creídas.

Para hablar del escenario de los sueños va a volver al esquema del peine (Carta 52). Se va a referir a una localidad psíquica, no anatómica. Se trata del interior de un aparato compuesto de instancias, sistemas que obedecen a un ordenamiento temporal, tiene una direccionalidad, pues la actividad psíquica parte de estímulos (extremo sensorial, percepciones) y termina en inervaciones (extremo motor, motilidad). El sistema P recibe las percepciones, pero no tiene capacidad para conservar las alteraciones, no tiene memoria. Le brinda a nuestra conciencia la diversidad de las cualidades sensoriales. Ni la percepción ni la conciencia son susceptibles de memoria. Memoria y cualidad, para la conciencia son mutuamente

excluyentes. Las percepciones pueden dejar huellas mnémicas, es decir, alteraciones permanentes sobrevenidas a los elementos del sistema. La función atinente a estas huellas es la memoria. Las primeras huellas estarán asociadas por simultaneidad. Luego se asociarán según otros procesos, como semejanza, etc. Los procesos de excitación en el Preconciente pueden alcanzar conciencia siempre que se alcance cierta intensidad (atención). También es el sistema que posee las llaves de la motilidad voluntaria. El sueño es posible por la existencia de dos instancias: la instancia criticadora que excluye o permite el devenir conciente, y la instancia criticada. El impulso para la formación del sueño proviene del sistema inconciente (el punto de partida para la formación del sueño) y se anuda con pensamientos oníricos del preconciente.

Hemos dicho que durante la vigilia el aparato psíquico tiene una direccionalidad. Los procesos de pensamiento siguen un camino progrediente. En el sueño, sin embargo, la excitación sigue un camino *regrediente*. Es decir que en lugar de propagarse hacia el extremo motor del aparato, va hacia el extremo sensorial, al sistema de percepciones. El camino regrediente también es propio del proceso de recordar, marcha hacia atrás desde algún acto complejo de representación, hasta el material bruto de las huellas mnémicas que está en su base. Pero en el sueño, la regresión va más allá, y vuelve a mudarse en la imagen sensorial de la que alguna vez partió. A raíz del trabajo del sueño, todas las relaciones lógicas entre los pensamientos oníricos se pierden o sólo hallan una expresión trabajosa, porque esas relaciones no están contenidas en los primeros sistemas anémicos (huellas asociadas por simultaneidad) sino en otros sistemas posteriores. En la regresión estos pensamientos se despojan de todo medio de expresión excepto el de las imágenes perceptivas. Es decir que el sueño *es un pensamiento en imágenes*. La ensambladura de los pensamientos oníricos es resuelta por regresión, en su material en bruto. A diferencia de las representaciones palabra, los recuerdos más tempranos conservan carácter de vivacidad sensorial. Las vivencias infantiles reaparecen en el contenido del sueño, originan deseos oníricos, ejercen atracción sobre pensamientos

desconectados de la conciencia. Es decir, el recuerdo, figurado visualmente ejerce atracción, lucha por ser reanimado. El sueño, dice Freud, es también “sustituto de la escena infantil, alterada por transferencia a lo reciente” (540).

Es decir que el sueño tiene la peculiaridad de trasvasar su contenido de representaciones a imágenes sensoriales. Y en esto tiene un carácter *regrediente*. La regresión se da por efecto de la resistencia, que se opone a la penetración del pensamiento en la conciencia por vía normal, así como de la simultánea atracción que sobre él ejercen recuerdos que subsisten con vivacidad temporal. En los sueños, el cese de la corriente progrediente que parte de los órganos sensoriales (debido a su desconexión) es auxiliar en la regresión. Se produce entonces una investidura alucinatoria de los sistemas perceptivos. Esto es, en el análisis de los sueños, el *miramiento por la figurabilidad*, por atracción selectiva de escenas visualmente recordadas con las que los pensamientos oníricos entran en contacto. La regresión, por lo tanto, funciona de tres modos: habrá una *regresión tópica*, es decir, en el aparato, en los sistemas; una *regresión temporal*, a formaciones psíquicas más antiguas; y una *regresión formal*, puesto que los modos habituales de expresión y figuración son sustituidos por otros más primitivos. Estos tres tipos de regresión son uno solo, coinciden: lo más antiguo en el tiempo es lo más primitivo en sentido formal, y lo más próximo al polo perceptivo en la tópica psíquica. Concluye Freud, entonces, que “el soñar en su conjunto es una regresión a la condición más temprana del soñante, una reanimación de su infancia, de las mociones pulsionales que lo gobernaron entonces y de los modos de expresión de que disponía” (542). Y considera también que los sueños son, “tras esta infancia individual”, la vía de acceso a la infancia filogenética del hombre.

c. Acerca del cumplimiento de deseo

Hay sueños que se presentan de manera franca como cumplimiento de deseo y otros en los cuales el deseo parece ser irreconocible y estar oculto por todos los medios. Se pregunta entonces Freud de dónde proviene el deseo que se realiza en los sueños. Lista cuatro posibilidades para la génesis de un deseo: desde el Preconciente:

haberse excitado durante el día sin satisfacción; desde el Preconciente al Inconciente: haber emergido durante el día y haber sido desestimado o sofocado, quedando pendiente; desde el Inconciente: carecer de relación con la vida diurna, de aquellos que sólo actúan desde lo sofocado; y en última instancia mociones de deseo actuales: como sed, necesidades sexuales, etc., que despiertan durante la noche. Freud analiza estas diversas posibilidades y llega a la conclusión de que no todos los deseos tienen igual valor y poder para la formación del sueño. Mientras que los deseos infantiles son intensos, los deseos del adulto están atemperados porque dominamos nuestra actividad pulsional por la actividad del pensamiento, y renunciamos a la formación o conservación de deseos tan intensos. Es decir que en el adulto, el deseo que quedó pendiente durante el día no bastará para crear un sueño. Ese deseo, que viene del Preconciente, necesitará un refuerzo del Inconciente. Es decir que ese deseo sólo devendrá excitador de un sueño si logra despertar otro deseo paralelo, inconciente, mediante el cual ser refuerza. Los deseos inconcientes, por otro lado, permanecen siempre alertas, siempre dispuestos a aliarse con una moción conciente y transferirle a ella su intensidad, de modo que parezca que sólo el deseo conciente se ha realizado. Aquí hace una distinción entre el papel del deseo en los sueños infantiles y los del adulto. En el adulto, el deseo inconciente es un deseo infantil que proviene del inconciente. En el niño, como aún la diferencia entre el preconciente y el inconciente no ha terminado de constituirse, el deseo es un deseo incumplido de la vigilia.

¿Qué constituye los restos diurnos? Restos diurnos son: (1) Lo que durante el día no se llevó hasta el final por problemas contingentes. (2) Lo no solucionado, lo que no pudimos pensar. (3) Lo rechazado y sofocado durante el día. (4) Lo que por trabajo del Preconciente fue alertado durante el día en nuestro Inconciente. Y (5) Las impresiones que resultaron indiferentes durante el día, y por lo tanto quedaron sin tramitar. Freud utiliza una metáfora para hablar de los sueños, el resto diurno sería como un empresario que incita al sueño, pero el deseo inconciente sería la fuerza impulsora, el socio capitalista. Otras veces el capitalista es el empresario, o puede haber varios capitalistas (varios deseos inconcientes).

El cumplimiento de deseo tiene que ver con la vivencia de satisfacción que cancela el estímulo interno, y que deja una huella mnémica de esa cancelación. El deseo se despertará la próxima vez que sobrevenga el estímulo y una moción psíquica quiera volver a investir esa huella mnémica de esa percepción y producir otra vez la percepción misma para restablecer la situación de satisfacción primera. Es decir que el deseo va a buscar la identidad de percepción (repetir la percepción). Pero el establecimiento de la identidad perceptiva por la corta vía regresiente no cancela la necesidad. Para que la investidura interior tenga el mismo valor que la exterior (eso es la identidad de percepción, sólo se puede lograr alucinando, pues la percepción no puede repetirse) debe ser mantenida permanentemente, lo cual equivale a la psicosis alucinatoria. Por eso, para conseguir el empleo de una fuerza psíquica más acorde a fines, es necesario que esa regresión se detenga y no vaya más allá de la huella mnémica, y desde esta pueda buscar otro camino que lleve a establecer, desde el mundo exterior, la identidad perceptiva deseada, para lo cual tiene que ser desviada la excitación al sistema M, el sistema de la motilidad voluntaria. Esto significa que si la persona se queda en la satisfacción alucinatoria (en la retención de un objeto internamente presente) se muere de hambre. Este rodeo para el cumplimiento de deseo que es sustituto del deseo alucinatorio, es el pensar, el *trabajo secundario*. Es un rodeo que implica una actividad de pensamiento que se urde desde la imagen mnémica hasta el establecimiento de la identidad perceptiva. El sueño es, entonces, cumplimiento de deseo, porque solamente un deseo puede impulsar a trabajar a nuestro aparato mental. Es, además, un cumplimiento de deseo por el corto camino regresiente (la alucinación), testimonio del modo de trabajo *primario* de nuestro aparato psíquico, que se abandonó por inadecuado. Dice Freud que soñar es “un rebrote de la vida infantil del alma, ya superada” (559).

La censura entre el Inconciente y el Preconciente, que el sueño nos obliga a suponer, es el guardián de nuestra salud mental, pues impide que mociones de deseo inconciente irrumpen en la conciencia y gobiernen la motilidad. Al dormir se producen cambios en el Preconciente. Cuando el guardián del dormir se retira al

reposo afloja un poco la censura, pero también clausura la puerta de la motilidad. Es así que las mociones del Inconciente pueden aflorar porque no serán capaces de poner en movimiento el aparato motor (las alucinaciones son fenómenos de descarga). En la patología el guardián se encuentra yugulado, por lo que las excitaciones inconcientes someten al Preconciente y desde allí habla y actúa, o sufre una regresión alucinatoria que guía el aparato, como sucede en la psicosis. El sueño es, por lo tanto, cumplimiento de deseo. Tiene algo en común con los síntomas neuróticos, que también son otras formas, *anormales*, de cumplimiento de deseo. El síntoma neurótico implica el cumplimiento del deseo inconciente más el cumplimiento de un deseo proveniente de otro sistema, es decir, de un castigo. Ambos, deseo y castigo, se satisfacen a través del mismo síntoma. Hay que agregarle además, al sueño, otro cumplimiento de deseo del sistema dominante (del Preconciente): el cumplimiento del *deseo de dormir*. Este deseo de dormir es quien produce alteraciones en la investidura en el interior del aparato y retiene este deseo todo el tiempo que se duerme. El deseo de dormir del Preconciente facilita la formación del sueño, el Preconciente se retira al deseo de dormir. Todo el tiempo que dura el dormir sabemos que soñamos con la misma certeza con que sabemos que dormimos. Alguna gente tiene hasta la capacidad conciente para guiar la vida onírica (modificar el sueño). Otro deseo del Preconciente puede ser el de observar los sueños y deleitarse con ellos.

d. El despertar por el sueño. La función del sueño. El sueño de angustia.

Comienza haciendo un resumen de lo dicho hasta el momento. Del trabajo de la vigilia quedan restos diurnos, o se desprende un deseo Inconciente, o ambos. Así, se engendra un deseo transferido al material reciente. El deseo Inconciente se ha facilitado el camino hacia los restos diurnos durante el día porque deseo ha sido transferido al material reciente, o porque el deseo reciente sofocado cobra nueva vida por el refuerzo que le viene del inconciente. El deseo Inconciente intenta penetrar en la conciencia a través del Preconciente, pero choca con la censura. Aquí adopta la desfiguración que ya se había iniciado por transferencia a lo reciente. Hasta ahora, va

en camino de convertirse en algo parecido a una representación obsesiva, una idea delirante, etc. Es decir, en un pensamiento reforzado por la transferencia y desfigurado en su expresión por la censura. Normalmente seguiría su camino progrediente hasta alcanzar el polo motor. Pero por estar en el estado del dormir, no se le permite. Sólo queda el camino regrediente. Cobra entonces figurabilidad. Por lo tanto en el sueño, el primer tramo tiene un sentido progrediente: desde escenas o fantasías inconcientes hasta lo preconciente, hasta que choca con la censura. Y entonces el segundo tramo vuelve, en sentido regrediente, desde la censura hasta las percepciones. Al devenir *contenido perceptivo* sortea el impedimento que dentro del Preconciente le opusieron la censura y el estado del dormir.

En el sistema Preconciente hay un enlace con el sistema mnémico de los signos del lenguaje, que son susceptibles de adquirir *cualidad*, conciencia. La conciencia es el órgano sensorial para una parte de nuestros procesos de pensamiento. **Existen ahora dos superficies sensoriales: una volcada al percibir, y otra volcada a los procesos de pensamiento. El estado del dormir vuelve más inexcitable la superficie sensorial de la conciencia volcada al Preconciente que la dirigida a los sistemas perceptivos.** El Preconciente exige dormir, por lo tanto, dentro del pensamiento nada debe ocurrir. Una vez que el sueño devino percepción, puede excitar a la conciencia por medio de las cualidades que adquirió. Es decir que le dirige a lo excitante una parte de la investidura disponible en el Preconciente, en calidad de **atención**. El sueño *despierta*, pone en actividad una parte de la fuerza en reposo del Preconciente. De esta fuerza experimenta el influjo que designamos “elaboración secundaria”: el miramiento por la coherencia y la inteligibilidad. Esto significa que ella trata al sueño como a cualquier otro contenido perceptivo. Lo somete a las mismas representaciones-expectativas. Son las partes “claras” del sueño, donde la elaboración secundaria pudo poner orden al material, establecer relaciones y adecuarlo a la expectativa de una **trama inteligible** y aquí a menudo incurrimos en errores o falseamos lo que se presenta. Este constituye, entonces, un *tercer* tramo del proceso onírico, otra vez *progrediente*. El tiempo de los procesos oníricos va más allá

del momento del soñar. El primer tramo ocurre durante el día, bajo el imperio del Preconciente. El segundo tramo tiene lugar durante toda la noche, comprende la alteración por la censura y la atracción de escenas Inconcientes que irrumpen en la percepción. Este “orden”, explica Freud, sólo tiene fines descriptivos, pues al trabajo del sueño le hace falta a menudo más de un día y una noche, dice:

Al trabajo del sueño le hacen falta a menudo más de un día y una noche para brindar su resultado; y si esto [no] es así *el arte extraordinario desplegado en la construcción del sueño perdería todo su carácter asombroso*. Aun el miramiento por la inteligibilidad como evento perceptivo puede, a mi juicio, operar antes que el sueño atraiga sobre sí a la conciencia. Desde ahí el proceso recibe ahora el mismo tratamiento que cualquier otra cosa percibida. *Es como un fuego de artificio cuya preparación lleva muchas horas pero se enciende en un momento* (568).⁹

Si bien el sueño es compatible con el dormir, hay sueños que perturban el dormir. De esto se ocupa Freud a continuación. Explica que para cada proceso de excitación inconciente hay dos salidas posibles: O bien queda librado a sí mismo y termina irrumpiendo por alguna parte y logra una descarga motriz para la excitación, o se somete a la influencia del Preconciente y su excitación, en vez de descartarse, es ligada por este: esto es lo que ocurre en el proceso onírico. Esta es la función del sueño, *ligar, tramitar* la excitación que había quedado libre en el Inconciente, y descargarla a través del sueño. A cambio, preserva el dormir del Preconciente. Se perfila como un compromiso, igual a otras formaciones psíquicas de la serie a la que pertenece. Es decir que implica el cumplimiento de dos deseos compatibles en dos sistemas. Tiene que haber compatibilidad entre ambos deseos. Cuando el sueño es un fracaso es porque el cumplimiento de deseo inconciente se agita en el preconciente tan intensamente que ya no puede dormir (se despierta). Es decir, se ha roto el compromiso, y el sueño es destituido por el despertar pleno. Tal es el caso del sueño de angustia. El deseo inconciente ha sido desestimado por el Preconciente y sofocado. Los dos sistemas entran en conflicto, el cumplimiento de deseo inconciente produce displacer al Yo. Se da un conflicto entre los sistemas tal como sucede con el síntoma

⁹ Las itálicas son mías.

neurótico, que es una formación de compromiso que se constituye para prevenir el estallido de angustia. Aclara aquí Freud que la doctrina del sueño de angustia, por lo tanto, pertenece a la psicología de la neurosis. En una nota a pie de página aclara que “la angustia en los sueños [...] es un problema de la angustia y no de los sueños” (573), y por lo tanto tendrá raíz en la sexualidad infantil. Esta elaboración que hace Freud de los sueños de angustia está en concordancia con la teoría básica de Freud, que es que una determinada representación puede ser aceptada por una parte del aparato y rechazada por otra. Esta es la teoría del conflicto que subyace a todo funcionamiento mental, lo que constituye la *teoría básica*.

e. El proceso primario y el proceso secundario. La represión.

El sueño sustituye una cantidad de pensamientos que provienen de nuestra vida diurna y poseen una perfecta ensambladura lógica. Hay pensamientos complejos de orden superior que se originan de día pero pasan inadvertidos. La conciencia requiere de la atención. Puede haber pensamiento sin que intervenga la conciencia. Una ilación de pensamiento iniciada y abandonada (desestimada por incorrecta o inutilizable), puede seguir devanándose sin que se le aplique atención. Detengámonos en cómo son estas ilaciones de pensamiento utilizadas para el sueño. Entonces (1) Hay una ilación Preconciente (desde una representación meta se desplaza energía por vías asociativas seleccionadas por ella). (2) Esta ilación puede ser descuidada o interrumpida o sofocada, es decir, se le retira investidura (desde el Preconciente). (3) Queda así liberada a su excitación propia. Aquí hay dos caminos posibles: (a) puede agotarse, y por lo tanto ya no importa para la formación del sueño; o (b) puede ser que reciba energía de otras representaciones. Esto segundo sucede porque hay en el Preconciente representaciones meta que provienen de fuentes de deseos Inconcientes y que están alertas, y les transfieren entonces a estas ilaciones desinvertidas la energía del deseo inconciente. Por lo tanto podemos decir que estas ilaciones descuidadas, sofocadas, han sido “arrastradas al inconciente”. Esto constituye entonces el punto (4): Un itinerario de pensamientos que ha sido abandonado por la investidura Preconciente y ha encontrado investidura desde el

deseo inconciente. (5) A partir de ahí, ese itinerario de pensamientos sufre una serie de transmutaciones que ya no reconocemos como procesos psíquicos normales y que arrojan como resultado una forma psicopatológica.

Veamos cuáles son estas formas patológicas. (1) Las intensidades de las representaciones se vuelven susceptibles de descargarse íntegramente y traspasar de una representación a otra, formando representaciones singulares de gran intensidad. Este proceso puede repetirse varias veces, y el itinerario íntegro puede reunir toda la intensidad en un único elemento representacional. La *condensación* es responsable de la impresión de *extrañeza* del sueño. Tiene gran significatividad. En el proceso de condensación todo nexo psíquico se traspone a la *intensidad* del contenido representacional. Por ejemplo puede darse como algo pronunciado con detenimiento o una figura de mayor tamaño. La representación adquiere así la intensidad requerida para irrumpir a través de los sistemas perceptivos. (2) “Mediante la libre transferibilidad de las intensidades se forman *representaciones intermedias*, compromisos, por así decir” (585). En el capítulo IV se explica con más detalle esta formación. El sueño está “diversamente centrado”, dice Freud. Esto significa que su contenido se ordena en torno de un centro constituido por otros elementos que los pensamientos oníricos. Hay un desplazamiento de intensidades psíquicas, de elementos de alto valor psíquico hacia los de valor ínfimo, desde donde deriva la diferencia de texto entre contenido y pensamientos oníricos. El contenido del sueño ya no presenta el mismo aspecto que el núcleo de los pensamientos oníricos y el sueño sólo devuelve una desfiguración (dislocación) del deseo onírico inconciente. Esta desfiguración tiene como fin la sustracción de la censura de la resistencia. (3) Las representaciones que transfieren sus intensidades mantienen entre sí las relaciones más laxas y se enlazan mediante variedades de la asociación que nuestro pensamiento desprecia (propio del chiste, homofonía, paronimia). (4) Los pensamientos que se contradicen no se cancelan sino que subsisten uno junto al otro como si no hubiera contradicción. Es decir, forman compromisos que no autorizaríamos en nuestra conciencia, pero sí muchas veces en la acción. Es decir que

los pensamientos normales han sufrido un tratamiento anormal y han sido transportados al síntoma por medio de condensación, formación de compromiso, a través de asociaciones superficiales, por encubrimiento de las contradicciones y, eventualmente, por vía de la regresión. Hay una identidad entre las peculiaridades del trabajo del sueño y las de la actividad psíquica que desemboca en síntomas neuróticos.

Para abordar el desarrollo de los procesos primario y secundario, Freud hace una pequeña síntesis sobre el funcionamiento del aparato psíquico. El aparato psíquico primitivo es un aparato que debe evitar la acumulación de excitación y mantenerse en lo posible carente de excitación (este es el principio de constancia). Es un aparato *reflejo*, que se descarga a través de la *motilidad*. La vivencia de satisfacción implica un aminoramiento de la excitación y un desprendimiento de *placer*. La acumulación de excitación trae aparejado el *displacer*, y pone en funcionamiento el aparato para producir de nuevo el resultado de la satisfacción. A esta corriente que arranca del *displacer* y apunta al *placer* la llamamos *deseo*, sólo el *deseo* es capaz de poner en movimiento el aparato psíquico. El *primer desear* consiste en investir alucinatoriamente el recuerdo de la satisfacción. Pero esta alucinación es inapropiada para producir el cese de la necesidad, y por lo tanto, para producir el *placer* asociado a la satisfacción. Se necesita entonces una segunda actividad. El *segundo sistema*, que no permite que la investidura mnémica avance hasta la percepción y desde ahí ligue las fuerzas psíquicas, sino que conduzca a la excitación que parte del estímulo de la necesidad por un rodeo que por vía de la *motilidad voluntaria modifique el mundo exterior* de modo que pueda sobrevenir la percepción *real* del objeto de satisfacción. Estos dos sistemas son el germen del Inconciente y Preconciente en el aparato plenamente constituido. La actividad en el *segundo sistema* necesita tener a su disposición el material mnémico. Trabaja con pequeñas cantidades de energía. La actividad del *primer sistema* está dirigida al libre desagote de las cantidades de excitación. La actividad del *segundo sistema* inhibe ese desagote (por las investiduras que produce, que son pequeñas), una vez que acaba su actividad tentativa de

pensamiento, cancela también la inhibición y la estasis de las excitaciones y permite que drenen hacia la motilidad.

La primera vivencia de satisfacción tiene una contraparte, que es la vivencia de terror frente a algo exterior. Ante una excitación dolorosa, sobrevendrán exteriorizaciones motrices prolongadas y desordenadas (llorar, patallar, chupar, torcer la cabeza, etc.) hasta que por una de ellas el aparato se sustraiga de la percepción y del dolor. Cada vez que reaparezca la percepción dolorosa, habrá una repetición de los movimientos que lograron cancelarla. No quedará en el aparato la inclinación a reinvertir por vía alucinatoria al percepción de la fuente de dolor. Más bien tendrá la inclinación a abandonar la imagen mnémica cuando evoque la percepción de displacer. El extrañamiento es facilitado porque el recuerdo, a diferencia de la percepción, no posee cualidad suficiente para excitar a la conciencia. Este extrañamiento es el modelo y primer ejemplo de *represión psíquica* (esfuerzo de desalojo psíquico) y es consecuencia del principio de displacer (que luego Freud llamará “principio de placer”). El primer sistema psicológico, el *proceso primario*, que buscará la identidad perceptiva con el objeto de la primera satisfacción, es incapaz de incluir algo desagradable dentro de la trama del pensamiento. Pero si esto quedara así, el segundo sistema no podría operar, porque como hemos dicho, necesita disponer de *todos los recuerdos*. Se abren entonces dos caminos para el trabajo del segundo sistema: (1) Se independiza del principio de displacer. O (2) Se las arregla para invertir el recuerdo de modo que ese recuerdo displacentero evite el desprendimiento de placer. La primera opción es imposible, sólo la segunda es válida. Pero sólo podrá invertir una representación si es capaz de evitar el desprendimiento de displacer. La inhibición del displacer no tiene que ser completa, porque al segundo sistema le indica la naturaleza del recuerdo y, llegado el caso, su falta de aptitud para el fin que el pensar busca. Este segundo proceso es el *proceso secundario*.

El *pensar como un todo*, concluye Freud, no es más que un rodeo desde el recuerdo de satisfacción, que se toma como representación meta, hasta la investidura idéntica de ese mismo recuerdo, que debe ser alcanzado de nuevo por la vía de las

experiencias *motrices*. El pensar tiene que interesarse por las vías que conectan entre sí a las representaciones sin dejarse extraviar por las intensidades de estas. Las *condensaciones*, las *formaciones intermedias* y de *compromiso* constituyen impedimentos para alcanzar la meta de identidad, puesto que reemplazan una representación por otra, es decir, se desvían del camino. El pensar debe tender a emancipar del principio de displacer y restringir el desarrollo del afecto (la angustia) a un mínimo, es decir, a que funcione como una señal. Los procesos primarios se dan desde el comienzo, los secundarios se deben desarrollar, se dan en la madurez. El proceso primario es el núcleo de nuestro ser: hay mociones inconcientes que permanecen inaprensibles y no inhibibles para el Preconciente. Entre estas mociones están las que entran en contradicción con las representaciones meta del proceso secundario. El conflicto refleja la mudanza de afecto que significa que el cumplimiento de deseo desprenderá placer en el inconciente, pero displacer en el Preconciente. Esta mudanza de afecto es la esencia de la represión (tiene que ver con las barreras psíquicas que se erigen con el sepultamiento del complejo de Edipo: el asco, la moral y la culpa). El problema de la represión es cuando el Inconciente Reprimido experimenta un refuerzo orgánico que entonces le presta a sus pensamientos de transferencia: los pone en condiciones de hacer el intento de irrumpir, por más que hayan sido abandonados por la investidura preconciente. Sobreviene entonces la lucha defensiva, porque el preconciente refuerza la oposición a esos pensamientos (contrainvestidura). Se da un compromiso, la formación del síntoma, y se da una descarga motriz o la reanimación alucinatoria de la deseada identidad perceptiva. Según la teoría de las psiconeurosis, la represión (habla aquí de la represión secundaria, porque la primaria no da patología) actúa sobre las mociones precedentes de lo infantil que experimentaron mudanza de afecto.

f. Lo inconciente y la conciencia. La realidad.

Freud explica aquí que hasta ahora no ha hablado de dos sistemas, sino de dos procesos o modos de decurso de la excitación. Se ha referido a dos localidades en el interior del aparato, y hace notar que esto puede dar la idea errónea de que se trata

de dos lugares. El lenguaje utilizado puede contribuir a esta confusión cuando dice, por ejemplo, “desalojado” por reprimido. En realidad explica que una investidura energética es impuesta a un determinado ordenamiento, o es retirada de él, de suerte que el producto psíquico en cuestión cae bajo el imperio de una instancia o se sustrae de él. Es decir, sustituimos un modo de representación tópico por uno dinámico. No es el producto psíquico el que nos aparece como lo movible, sino su inervación. Sin embargo, Freud expresa que seguirá utilizando la representación intuitiva de los dos sistemas. Se evitará abusar de este modo de figuración, agrega, si recordamos que representaciones, pensamientos y, en general, productos psíquicos no pueden ser localizados dentro de elementos orgánicos del sistema nervioso, sin por así decirlo *entre ellos*, donde *resistencias y facilitaciones* constituyen su correlato. Utiliza aquí la imagen del telescopio. La censura situada entre dos sistemas, explica, correspondería a la refracción de los rayos en el pasaje a un medio nuevo.

Freud revaloriza el descubrimiento del Inconciente que hace el psicoanálisis. Discute contra la asunción de que “lo psíquico es lo conciente”. Contrariamente, afirma Freud, se puede pensar sin conciencia. Lo Inconciente es además la “base universal de la vida psíquica”, el círculo más vasto que incluye a la conciencia. Lo conciente siempre tiene una etapa previa que es Inconciente. Mientras que lo inconciente puede persistir así. Afirma, entonces, que “Lo inconciente es lo psíquico verdaderamente real, *nos es tan desconocido en su naturaleza interna como lo real del mundo exterior, y nos es dado por los datos de la conciencia de manera tan incompleta como lo es el mundo exterior por las indicaciones de nuestros órganos sensoriales*” (600). Del inconciente provienen las fantasías inconcientes que responden a mociones sexuales y se expresan en los sueños y en los síntomas neuróticos, es la fuerza motora del sueño. Se sobrestima el carácter conciente de la producción artística e intelectual, cuando en realidad la conciencia tiene el privilegio “de poder ocultarnos todo lo demás siempre que ella participa” (601). Freud continúa diferenciando la naturaleza de “nuestro inconciente” del inconciente de los filósofos, que sólo significa lo opuesto a conciente. También se diferencia de la distinción entre

supraconciencia y subconciencia, en la bibliografía reciente sobre neurosis, que equiparan lo psíquico a lo consciente. Lo novedoso del inconciente psicoanalítico es afirmar que lo inconciente “ocurre como función de dos sistemas separados y eso ya sucede dentro de la vida normal del alma” (602). Se refiere a lo inconciente no susceptible de conciencia, y al preconciente, cuyos contenidos pueden devenir conscientes. El sistema preconciente se sitúa como una pantalla entre lo inconciente y la conciencia. Su función es bloquear el acceso a la conciencia, gobernar el acceso a la motilidad voluntaria y disponer el envío de una energía de investidura móvil, una parte de la cual es lo que conocemos como *atención*.

Freud le da suma importancia al Inconciente en los procesos de pensamiento, aunque explica que conserva, para la conciencia, la característica de exterioridad. La conciencia, dice, es “*un órgano sensorial para la percepción de cualidades psíquicas*”, que al igual que la percepción, es excitable por cualidades e incapaz de conservar la huella de las alteraciones, es decir, carente de memoria. Luego agrega, “El aparato psíquico, que con el órgano sensorial de los sistemas percepción está vuelto hacia el mundo exterior, es, *él mismo*, mundo exterior para el aparato de la conciencia” (603). El material de las excitaciones proviene de dos lados a la conciencia: desde el mundo exterior o desde el interior del propio aparato, cuyos procesos siente, cuando alcanzan ciertas alteraciones, como placer y displacer. La represión, que puede ser responsable de patología, es responsable de este carácter de ajeno que caracteriza a los procesos inconcientes, pues no permite el acceso de pensamientos dolorosos a la conciencia. La conciencia funciona como un órgano sensorial, regulador de la cualidad, que permite que los humanos, a diferencia de los animales, pensemos. Los procesos de pensamiento carecen de cualidad, excepto por el placer y displacer que debe ser mantenido bajo control porque pueden perturbar el pensar, pero reciben una cualidad del recuerdo palabra “cuyos restos de cualidad”, dice Freud, “bastan para atraer sobre sí la atención de la conciencia y para volcar sobre el pensar, desde esta, una nueva investidura móvil” (605). Así como hay una censura entre el Inconciente y el Preconciente, también hay una censura en el paso del Preconciente a

la conciencia, que sólo entra en funciones por encima de cierto límite cuantitativo, de suerte que se le escapan pensamientos de poca intensidad.

ii. El cuento y la imagen

La acción en esta historia progresa, como hemos dicho, a partir del juego entre dos extremos: la curiosidad del narrador, su búsqueda intelectual de la “causa” (que está construida como una causa externa) de sus emociones, y el ir dejándose inundar y ser inundado por lo emocional, por el terror. Estas son las fuerzas que mueven la acción. Pero el *suceso*, lo que “*pasa*” en el cuento, se anuncia ya desde el título, *La Caída de la Casa Usher*, que nos pinta el contenido en una sola imagen visual. El cuento se trata de *una casa que se cae*. Un crítico literario, Charles May, señala un aspecto interesante del estilo de Poe:

Poe sugirió en la reseña de Hawthorne de 1842 ‘la noción de prosa asumiendo la forma espacial de la pintura. [...] La noción de Poe de la ficción breve como un cuadro es particularmente importante [...] puesto que pensar la narrativa como pintura es verla como un diseño en el espacio más que como movimiento en el tiempo. Aunque la consecuente implicación de considerar a los personajes como agrupamientos estáticos en una composición significa una pérdida de efecto dramático, esta pérdida es compensada por un aumento en el énfasis en el patrón total, que es equivalente al diseño temático.

Efectivamente, en este cuento los elementos fundamentales de la estructura (acción, trama y personajes) tienen un importante apoyo visual e imaginario (no sólo imágenes visuales, sino también cenestésicas).

Es decir que se da también otra tensión en el cuento, como se da en el sueño, entre palabra e imagen. Mientras mayor es la obsesión del narrador por *comprender*, y de poner en palabras todo cuanto observa, mayor es su fracaso. Y esto refleja la tensión entre sus palabras, que se vuelven cada vez más específicas, y las imágenes, que se vuelven cada vez más autónomas. Roland Barthes describe esta tensión entre la imagen y las palabras, dice:

Todas las imágenes son polisémicas; implican, por debajo de sus significantes, una “cadena flotante” de significados, siendo el lector capaz de elegir algunos e ignorar otros. [...] en cada sociedad varias técnicas son

desarrolladas con la intención de fijar la cadena flotante de significados como para contrarrestar el terror de los signos inciertos; el mensaje lingüístico constituye una de estas técnicas. En el nivel del mensaje literal, el texto responde –de modo más o menos directo, de modo más o menos parcial– al interrogante de: ¿qué es?” (p 197)

Mientras más autonomía gana la imagen como significante, mayor es su indeterminación, y mayor será su poder de producir terror “en tanto signo incierto”. Es decir que hay algo en la naturaleza de la imagen que es como el ombligo del sueño para Freud, algo que no puede ser traducido en palabras. La imagen de la casa que se cae es un objeto semiótico impregnado de animismo. La casa en tanto imagen que no puede ser “sostenida” con palabras, apuntalada con palabras, parece poseída por fuerzas potentes e incontrolables, impregnada de animismo. El narrador lucha para encontrar las palabras con las cuales controlar la imagen. Pero mientras más se pregunta “¿Qué es?,” buscando las palabras específicas para definir la imagen, más fracasa en determinar el significado de la imagen, su lenguaje se vuelve más específico, más literal, y más efectivo en la construcción de una imagen sólidamente incierta.

Es interesante reflexionar sobre la *literalidad* del lenguaje en este cuento. Los críticos literarios a menudo se preguntan por el significado de los cuentos de Poe y las interpretaciones tienden a ser de tipo alegórico, metafórico, o simbólico¹⁰. En la alegoría el cuento se lee haciendo un paralelo con otro significado específico. Tal es el caso, por ejemplo, de la interpretación que hace Richard Wilbur de la caída de la casa (y de todas las casas de Poe) como caída en el sueño. Desde esta lectura las palabras del cuento retienen su significado literal (cuando el narrador dice *casa* se refiere a un objeto *casa*) pero se les hace corresponder un significado específico, se interpretan de una sola manera. Por ejemplo, el narrador representa al yo del soñante a punto de dormirse, Usher representa al soñante ya dormido, la luz de las habitaciones representa la imaginación, el amor apasionado de Usher por su hermana representa su ser material y el conflicto con su materialidad, la caída de la casa significa el final

¹⁰ Le Guern, M. (1990) *La metáfora y la metonimia*, 5^{ta} ed. Madrid: Ediciones Cátedra.

del sueño, la caída en el sueño profundo, etc. Una interpretación metafórica, por otro lado, se sostiene en la anulación del significado literal. La metáfora se vale de algunos aspectos del significado literal, que son potenciados, y anula otros, porque si los retuviera caería en el ridículo. Por ejemplo, una interpretación metafórica del cuento es la de Randall A. Clack, que lee al cuento como metáfora del renacimiento espiritual a través del proceso de la alquimia. Para este autor, la caída de la casa representa la transmutación de la materia corrupta en espíritu puro. Desde esta lectura la historia contiene metáforas y símbolos de la alquimia que representan el renacer espiritual. La casa pierde su valor como casa, es tomada sólo por su valor de materia corrupta.

Finalmente, las interpretaciones pueden ser simbólicas. El símbolo tiene la particularidad de retener su significación literal. El símbolo tiene la particularidad de *sumar* significaciones a su significado original. El símbolo es como la alegoría, sólo que la alegoría es un derivado mecánico y restringido del símbolo¹¹. El símbolo es una entidad viva, dinámica, generadora de significaciones, que logra trascender lo individual y privado en pos de lo universal y se esfuerza por trascender los aspectos lógicos de la comunicación. La imagen, por ser a-lógica, tiene un enorme potencial generador de significaciones, como lo afirma Roland Barthes en la cita anterior. Así, Poe utiliza el lenguaje de manera literal. Construye una imagen sólida que logra independizarse en tanto imagen. Utiliza el lenguaje como un material de construcción, en sus aspectos más literales y concretos. Y así logra el efecto, paradójico, que es una imagen con tanta fuerza que no se deja reducir por el lenguaje. Nuevamente, la imagen cobra tal poder autónomo, que se vuelve en sí, ominosa. La casa que se cae por sí sola es un objeto impregnado de fuerzas animistas, como dice Barthes, un significante incierto que produce terror.

Bachelard y la casa de los sueños

El epistemólogo y filósofo francés Gastón Bachelard, en su *Poética del Espacio*, afirma que la imagen de la casa, la primera casa de la infancia, constituye un espacio

¹¹ Cirlot, J. *Diccionario de símbolos tradicionales*.

de contención, frente al desamparo, que posibilita la intimidad, que funciona como una primera piel protectora que permite el desarrollo de la ensoñación y del pensamiento. Define esta imagen como la casa onírica, como “un cuerpo de imágenes que le dan a la humanidad pruebas o ilusiones de estabilidad”. A esta primera casa, dice Bachelard, regresamos siempre en nuestros sueños. Estas imágenes, además, están organizadas en torno a dos ideas: verticalidad y concentración. Dice:

Creemos que para ordenar estas imágenes hay que tener en cuenta dos puntos de enlace principales: 1) La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad. 2) La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad. (p 48)

Bachelard explica cómo se logran estas ideas de verticalidad y concentración. La noción de verticalidad se logra a través de la polaridad entre ático y sótano. La noción de concentración se logra a través de la identificación entre la casa y su huésped, por la función protectora de la casa, y por su función como centro de intimidad que permite el desarrollo de la imaginación. Según Bachelard, la casa simboliza el centro del universo a partir de donde se desarrollan el pensamiento, la imaginación, la identidad, el ser.

La Casa Usher está construida según estos dos principios, verticalidad y concentración. La verticalidad del edificio es sugerido por su diseño gótico, representado por la forma ojival y las torres que apuntan al cielo. La polaridad del edificio también está sugerido por la polaridad en el movimiento de los personajes dentro de la casa. El movimiento de los personajes dentro de la casa permite al lector percibir la casa por dentro. Sabemos que tiene torres y catacumbas, pero *sentimos* su arquitectura y su dimensión al *acompañar* a los personajes cuando se mueven dentro del edificio. Los movimientos de los personajes le dan forma al interior de la casa mejor que cualquier descripción. Usher y el narrador descienden por túneles y atraviesan recámaras subterráneas y regresan a la parte superior de la casa. Dejan el ataúd de Lady Madeline en las catacumbas y vuelven a las zonas medias de la casa. La última escena transcurre en la habitación más elevada de la casa. El ascenso espacial

de los personajes, “del sótano a la buhardilla” (Bachelard), parece representar gráficamente la tensión del cuento. La idea de concentración, por otro lado, es expresada por la identidad entre los Usher y la casa, “la transmisión sin desvíos de amo a hijo, del patrimonio con el nombre, que había, al cabo de un tiempo, identificado a los dos mezclando el título original del lugar con el apelativo confuso de “Casa Usher”” (82). Los siglos de reclusión endogámica de los Usher en la mansión han producido una total identificación y confusión entre ambos. El edificio ha llegado a adquirir “conciencia”, una especie de alma, una condición que se evidencia en la aparente unidad del todo frente al deterioro de las partes. Y al mismo, en esta confusión mortífera entre la casa y los Usher, los Usher han perdido vitalidad. Lady Madeline sufre de catalepsia y Usher sufre de una agudeza mórbida de los sentidos que lo obliga a evitar la exposición a todo estímulo, a la luz, a los sonidos y a los alimentos.

Para Bachelard la casa onírica también simboliza la mente, y cada área de la casa simboliza un aspecto psicológico particular. El techo y el ático representan los aspectos racionales, puesto que son luminosos y tienen un propósito que es claro, su razón de ser es autoevidente. El sótano, por otro lado, representa lo irracional y lo inconciente. Efectivamente, cada personaje puede ser identificado con un área particular de la mansión, en la que se mueve con mayor naturalidad. Lady Madeline es un personaje afín a las catacumbas. Es un personaje oscuro e impenetrable, desligado del mundo externo. Es insensible, incapaz de comunicarse por medio del lenguaje. Su estado sugiere que es puro cuerpo, que carece de conciencia, que es inaccesible, es un cuerpo que está entre la vida y la muerte, que por un lado gravita naturalmente hacia las catacumbas, pero por otro no termina de morir, y retorna, insiste en vivir muerta. El narrador, de manera contraria, pertenece naturalmente a las habitaciones superiores de la mansión, donde está su recámara. Es un personaje que se maneja con la razón y busca siempre la comprender la situación. Funciona por encima de sus sentidos y de sus percepciones, a las que descalifica si no resultan lógicas. Es un personaje que es puro lenguaje, lógica y convención. Viene del mundo

exterior, y su habitación tiene una gran ventana que lo conecta con el mundo exterior, su perspectiva es exterior y su conocimiento de la casa se limita a las áreas claras e iluminadas, que se apoya en el sentido de la vista. No percibe, como Usher los ruidos que provienen de las catacumbas. Usher, finalmente, es un personaje que se mueve en la totalidad de la casa, que sube y baja, que domina las escaleras y los pasadizos. Está en contacto con las áreas oscuras y subterráneas, pero también con las más luminosas y elevadas. Parece estar más a gusto en los espacios intermedios, en los túneles y las escaleras, con las estructuras que conectan los distintos lugares. Es un personaje hipersensible, hiperconectado con el interior de la casa. Percibe y siente todo, aunque frecuentemente elija callar o desconocer lo que sabe.

El tema del conocimiento y el desconocimiento nos permite también pensar en los personajes como representantes de las instancias del aparato psíquico, desde su relación con el saber o el no saber, desde su grado de conciencia o inconciencia. Usher podría representar el preconiente, con su función de intermediario. Usher sabe todo lo que sucede en las catacumbas, pero se niega a admitirlo y se niega a comunicárselo al narrador. Sólo al final se presenta en las recámaras superiores de la casa, cerca del tejado, para poner en palabras lo que ha sabido todo el tiempo, y rellenar los misterios y los vacíos en el discurso del narrador. El narrador representa la conciencia. Se maneja dentro del saber, de acuerdo a la lógica y la razón, y se mantiene al margen de lo que sucede en el interior de las catacumbas. Los silencios de Usher para él son desconexiones, pero representan, en realidad, sus propias desconexiones. El narrador es, además, quien está vinculado al mundo exterior, quien tiene un caballo, quien tiene las llaves, como diría Freud, de la motilidad voluntaria. Tiene la posibilidad de actuar en el mundo exterior, de entrar en la casa y también de huir de ella. Finalmente, Lady Madeline es un personaje primitivo que viene de lo inconciente, es un personaje repetitivo y mortífero. Es la pulsión de muerte, alguien que se hace presente, silenciosamente, desligada de todo, desde el más allá del principio de placer.

A modo de conclusión, pensando en el cuento desde las ideas de Bachelard, podemos decir que efectivamente La Casa Usher representa la mente. Y también podemos afirmar que está imaginada en función de las nociones de verticalidad y de concentración, aunque no se trata de una casa que posibilita el desarrollo de la ensoñación y el pensamiento. La Casa Usher es el inverso de la casa onírica de la que habla Gastón Bachelard. Es una casa que no puede permitir la ensoñación, es una casa a la cual no se vuelve nunca en sueños y fantasías, porque nunca se la pudo abandonar. Si la casa que describe Bachelard es la que permite la ensoñación, la Casa Usher es la que desata pesadillas. Es una casa del terror, que ha devorado a sus habitantes y los ha dejado indefensos frente a los estímulos y frente al mundo exterior, frente a los cuales pareciera ofrecer cierta protección, pero los ha dejado expuestos y a merced de las fuerzas mortíferas que provienen de su interior.

Completando análisis sobre la casa onírica que brinda Bachelard, podemos afirmar que *la casa* constituye un símbolo universal. Esto significa que universalmente, en Oriente y Occidente, a través de diferentes culturas, ha sido generadora de significados similares. J.E. Cirlot ofrece una lista de los siguientes significados simbólicos que tradicionalmente se le otorgan a la casa:

Los místicos han considerado tradicionalmente el aspecto femenino del universo como un cofre, una casa o una pared, así como un jardín cerrado. Otra asociación simbólica es aquella que equipara la casa (y las formas anteriores relacionadas) con el repositorio de toda sabiduría, es decir, con la tradición misma. [...] En el simbolismo arquitectónico, por otro lado, la casa acarrea no sólo el simbolismo general, sino también asociaciones particulares unidas a cada una de las partes que la componen. Sin embargo, la casa como un hogar despierta fuertes asociaciones espontáneas con el cuerpo humano o el pensamiento (o la vida, en otras palabras) como lo ha confirmado empíricamente el psicoanálisis. (p 153)

Es decir que la casa ha simbolizado y simboliza, tradicionalmente, lo femenino, la mujer, la madre. También simboliza la propia mente. Ya hemos entrado brevemente en estas dos líneas interpretativas cuando hablamos de la Casa Usher como símbolo del aparato mental, y cuando hablamos de la Casa Usher como el

reverso de la casa protectora de Bachelard que posibilita la ensoñación. En el capítulo siguiente se avanzará más sobre este tema.

En el presente capítulo se ha considerado al cuento no desde los aspectos lógicos del hecho que narra, es decir, desde la organización temporal y causal de los hechos (como se hizo en el primer capítulo), sino a la manera de una imagen visual y cenestésica (una película muda). Se lo ha considerado como la imagen de una casa que se desmorona. Es decir que se ha pensado a la casa desde lo Imaginario y lo Real, desde las significaciones asociadas que hace reverberar en nosotros, productos de una cultura, la imagen de una enorme casa que se desmorona. En el capítulo siguiente se intentará realizar una integración de lo elaborado hasta aquí, y de una interpretación global del cuento a partir de diversos conceptos de Freud.

CAPÍTULO III

La caída de la casa Usher al diván

El objetivo de este capítulo es integrar los dos anteriores y hacer una lectura unificada del cuento como un sueño, un sueño que produce angustia y terror en el soñante, aunque no llegue a despertarlo. Como hemos visto en el capítulo anterior, la Casa Usher es el reverso de la casa onírica de Bachelard, la casa que permite la sensación de protección y posibilita la ensoñación. La Casa Usher es una casa que desata pesadillas, y una casa que podría representar la fantasía de una madre incestuosa, devoradora, que retiene a sus hijos en su interior hasta matarlos. Para realizar esta lectura se leerá la Caída de la Casa Usher desde Freud, desde *Lo ominoso* y desde *La Interpretación de los sueños*. Tomar el cuento como un sueño implica considerar a los diversos personajes como desdoblamientos del personaje del soñante. Como dice Borges, “los sueños son una obra estética, quizá la expresión estética más antigua. Torna una forma extrañamente dramática, ya que somos, como dijo Addison, el teatro, el espectador, los actores, la fábula” (19). Es decir que el soñante se desgaja, se hace ecos en todos los hechos, objetos y personajes del sueño, aunque al mismo tiempo se integra en el soñar, en el hecho estético, en el cumplimiento de un deseo, en ese momento presente y sorprendente que constituye el sueño, y que Freud compara con el despliegue del fuego de artificio.

Si el soñante a la vez se desgaja y se integra, sería interesante entrar en el análisis del cuento abordando los distintos personajes de manera independiente, aunque al final los integremos en la figura del soñante y en el relato de un sueño. Es decir, sería interesante empezar por una lectura “protagónica” de cada personaje. Para esto, se recurrirá a diversos artículos de Freud que anticipadamente parecen más convenientes como llave de acceso a cada personaje. Así, se abordará el análisis de Lady Madeline, un personaje tanático, mortífero, repetitivo y asociado a la muerte, a partir de *Más allá del principio de Placer*. A Usher, que se queja de padecer una enfermedad moral, que presenta inhibición y aislamiento, que se efectúa

autorreproches y espera morir, lo pensaremos a partir de *Duelo y melancolía*. Y al narrador, que retorna a su pueblo de origen respondiendo al llamado desesperado de su gran amigo de la adolescencia (ahora irreconocible), y termina huyendo despavorido porque la experiencia resulta terrorífica, lo pensaremos a partir de *Lo ominoso*. Se iniciará el análisis de cada personaje con una síntesis del capítulo de Freud en cuestión, y luego se hará una elaboración del mismo en función de los personajes. Finalmente, se hará una interpretación integradora del cuento con ayuda del capítulo VII de *La interpretación de los sueños*.

i. Duelo y melancolía (1917 [1915])

Este trabajo forma parte de los “Trabajos sobre metapsicología” (Pulsiones y destinos de pulsión, La represión, Lo inconciente, Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños y Duelo y melancolía). Strachey afirma que Freud se ocupó tempranamente del tema de la melancolía (la menciona por primera vez en el Manuscrito G en 1895). En el Proyecto habla de “dolor psíquico”, refiriéndose a la sobrecarga de tensión del aparato psíquico. La “función primaria” del aparato es la de producir descarga aliviando la tensión. Y la “función secundaria” es la de evitar los incrementos de tensión dentro del aparato. Freud retoma el tema del dolor en “Más allá del principio de placer” (1920), y en “Inhibición, síntoma y angustia” (1926). Freud tenía una hipótesis acerca del dolor físico, una “Q que atraviesa las barreras de contacto, inunda el aparato y produce dolor”, pero la explicación económica del dolor mental debió esperar hasta 1926.

Freud aborda el tema de la melancolía considerándola la expresión patológica de un afecto normal, el duelo. El duelo es “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (241). Pero frente a la pérdida, en determinadas personas se observa, en lugar de un duelo, una reacción de melancolía. La melancolía se caracteriza, clínicamente, por “una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda

productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo” (242). En el duelo normal también se observa la mayoría de estos rasgos: la tristeza, el desinterés por el mundo exterior (de todo lo que no recuerde al muerto), apatía afectiva (pérdida de la capacidad de escoger un nuevo objeto de amor en reemplazo del objeto perdido), inhibición psicomotriz (extrañamiento de cualquier trabajo productivo). Es decir que hay un angostamiento y una inhibición del yo, que se entrega incondicionalmente al duelo. Sin embargo, el duelo carece de la perturbación del sentimiento de sí. En el trabajo del duelo, el examen de realidad confirma que ha habido una pérdida, que determinado objeto amado ya no existe más, y por lo tanto requiere que se quite la libido de sus enlaces con este objeto. Es comprensible que haya renuencia, que puede ser intensa, y puede llegar a producir un extrañamiento de la realidad y la retención del objeto en la forma de una psicosis alucinatoria. Pero lo normal es que la realidad sea acatada, aunque esto implique un proceso, tiempo y energía, puesto que la energía de investidura del objeto perdido continúa en lo psíquico. Hay recuerdos y expectativas a los que se anudaba la libido al objeto que deben ser clausurados uno a uno para que se pueda producir el desasimio de la libido. Es un trabajo que resulta doloroso, luego del cual el yo vuelve a encontrarse otra vez libre y a estar desinhibido.

Una vez esclarecido el trabajo del duelo, Freud se ocupa de la melancolía. La melancolía se observa también frente a la pérdida de algún objeto amado, pero también se observa en situaciones en las que el objeto no está realmente muerto, sino que se perdió como objeto de amor (por ejemplo, en el caso de un abandono amoroso). Y a veces no está tan clara la naturaleza de la pérdida, ni para el clínico ni para el paciente. Dice Freud, “Este caso podría presentarse aún siendo notoria para el enfermo la pérdida ocasionadora de la melancolía: cuando él sabe *a quién* perdió, pero no *lo que* perdió en él. Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada de inconciente en lo que atañe a la pérdida” (243). Otra diferencia es que

mientras en el duelo se observa un empobrecimiento del mundo, que se ha hecho pobre y vacío; mientras que en la melancolía se observa un empobrecimiento del yo, el yo es quien ha quedado vacío. El melancólico,

describe a su yo como indigno, estéril y moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera repulsión y castigo. Se humilla ante todos los demás y conmisera a cada uno de sus familiares por tener lazos con una persona tan indigna. [...] El cuadro de este delirio de insignificancia – predominantemente moral– se completa con el se completa con el insomnio, la repulsa del alimento y un desfallecimiento, en extremo asombroso psicológicamente, de la pulsión que compele a todos los seres vivos a aferrarse a la vida (244).

Finalmente, dice Freud, es llamativo que a pesar de la autodenigración y autorreproche, en el melancólico estos sentimientos no estén acompañados de arrepentimiento ni vergüenza frente a los otros, sino casi todo lo contrario, se acompañan de una franqueza extrema que parece complacerse en el desnudamiento de sí mismo.

Freud evalúa a continuación el rol que tiene en la melancolía el superyó, la *conciencia moral*, esa parte escindida del yo que tiene que ver con la autocrítica, y que está involucrada con este desagrado moral del propio yo por encima de otras tachas que pueda tener. Ha observado que muchas veces es notable el hecho de que las críticas que el paciente se dirige, en realidad se adecuan poco a su propia persona y en cambio sí se ajustan a otra persona significativa para el enfermo. Los reproches son en realidad, entonces, reproches dirigidos a un objeto de amor, “que desde este han rebotado sobre el yo propio” (246). Freud reconstruye este proceso. Hay primero una elección de objeto, pero por alguna razón sobreviene un sacudimiento del vínculo con ese objeto. El resultado no sigue el camino que normalmente debería seguir, que es que se le quite la libido a ese objeto y se desplace a un nuevo objeto, sino que la libido se retira sobre el yo. Al retirarse sobre el yo, la libido sirve para establecer una identificación con el objeto resignado: “la sombra del objeto cayó sobre el yo”, dice Freud (246). Es decir que la pérdida del objeto se ha mudado en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada es trasladado a un conflicto entre el

superyó y el yo alterado por la identificación. Esto sucede porque ha habido una fuerte fijación en el objeto de amor, pero al mismo tiempo porque la elección de objeto se ha dado sobre una base narcisista, y esa identificación narcisista del objeto funciona como sustituto de la investidura amorosa. Dice Freud, “la identificación es la etapa previa de la elección de objeto y es el primer modo, ambivalente en su expresión, como el yo distingue al objeto. Querría incorporárselo, en verdad, por la vía de la decoración, de acuerdo con la fase oral o canibática del desarrollo libidinal” (247). Es decir que en la melancolía se suma la identificación con el objeto perdido y la ambivalencia correspondiente a la fase oral canibática. Se pierde un objeto del que se dependía, por lo que hace falta identificarse con él, pero al identificarse con él se lo hace con gran la ambivalencia hacia ese objeto. Mientras mayor ha sido la dependencia de ese objeto, mayor será el odio y la ambivalencia. Así explica Freud el autorreproche característico de la melancolía. Debido al conflicto de ambivalencia, si el amor por el objeto se refugia en la identificación narcisista, el odio se ensaña con ese objeto sustitutivo insultándolo, denigrándolo, haciéndolo sufrir y ganando en este sufrimiento una satisfacción sádica. El automartirio gozoso de la melancolía, que se observa también en la neurosis obsesiva, que responde a la satisfacción de tendencias sádicas que han sido vueltas hacia la persona propia, lo cual explica la inclinación al suicidio que hace peligrosa la melancolía.

Finalmente, otra característica de la melancolía es su tendencia a ser el revés de la manía, estado que se presenta síntomas opuestos a la melancolía, por lo cual se debe extender la comprensión de la melancolía a la manía. Freud se apoya para hacer esta aseveración en dos puntos, una impresión psicoanalítica y una experiencia económica general. El primer punto es que la manía y la melancolía tienen un contenido similar, y luchan con el mismo complejo, sólo que en la melancolía el yo ha sucumbido a él y en la manía lo ha dominado o lo ha hecho a un lado. El otro punto es que en todos los estados de alegría o júbilo o triunfo se reconoce una idéntica conjunción de condiciones económicas. Se trata de que un gasto psíquico grande que ha sido mantenido por un tiempo prolongado, se vuelve finalmente superfluo, por lo

cual ese monto de energía queda disponible para múltiples aplicaciones y posibilidades de descarga. Esto es similar al estado de intoxicación alcohólica, en el que se está tan presto a *hacer* cosas, se está de talante alegre y desinhibido para obrar. Dice Freud,

En la manía el yo tiene que haber vencido a la pérdida del objeto (o al duelo por la pérdida, o quizás al objeto mismo), y entonces queda disponible todo el monto de conrainvestidura que el sufrimiento dolido de la melancolía había atraído sobre sí desde el yo y había ligado. Cuando parte, voraz, a la búsqueda de nuevas investiduras de objeto, el maníaco nos demuestra también inequívocamente su emancipación del objeto que le hacía penar (252).

Freud vuelve sobre la diferencia entre el duelo y la melancolía y se pregunta por qué, luego de un proceso de duelo que absorbe las energías del yo, y al cabo del cual también se vence la pérdida del objeto, no hay una fase de triunfo. Concluye que lo específico de la melancolía es la relación conflictiva con el objeto, la relación de ambivalencia. Y por esto es que la melancolía puede surgir en una gama más vasta de ocasiones que el duelo, que en general sólo es desencadenado por la pérdida real del objeto. Toda esta conflictiva de ambivalencia con el objeto tiene un desarrollo inconciente hasta que sobreviene el desenlace que caracteriza a la melancolía, en el que se hace conciente el conflicto entre una parte del yo y la instancia crítica. El yo se menosprecia y se enfurece contra sí mismo. Finalmente, de las tres premisas de la melancolía, la pérdida del objeto, la ambivalencia y a regresión narcisista de la libido, las dos primeras son compartidas con el reproche obsesivo, mientras que la regresión narcisista de la libido es la característica de la melancolía y la manía. Dejando algunos temas importantes aún sin una respuesta decisiva, como el tema del dolor, concluye Freud:

Aquella acumulación de investidura antes ligada que se libera al término del trabajo melancólico y posibilita la manía tiene que estar en trabazón estrecha con la regresión de la libido al narcisismo. El conflicto en el interior del yo, que la melancolía recibe a canje de la lucha por el objeto, tiene que operar a modo de una herida dolorosa que exige una conrainvestidura grande en extremo. Pero aquí, de nuevo, será oportuno detenernos y posponer el ulterior esclarecimiento de la manía hasta que hayamos obtenido una

intelección sobre la naturaleza económica del dolor, primero el corporal, y después el anímico, su análogo (255).

ii. Usher y la “incesante irradiación de tinieblas”

Usher es un personaje melancólico. El narrador habla de una identificación entre el ambiente que rodea a la casa, la casa y los miembros de la familia. La primera sensación que tiene el narrador al llegar es de infinita desolación. Dice: “no sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable tristeza”. Es un sentimiento que no se puede aliviar de ningún modo. Dice, “era una frialdad, un abatimiento, un malestar del corazón, una irremediable tristeza mental que ningún acicate de la imaginación podía desviar hacia forma alguna de lo sublime” (243). Después sigue hablando de los pensamientos sombríos, del dolor, de que viene a visitar a su amigo. Finalmente entra en la mansión y se encuentra con Usher, a quien encuentra muy cambiado. Usher tiene aspecto de muerto. Algunas de las cosas que dice son: “La tez cadavérica; los ojos, grandes, líquidos, incomparablemente luminosos; los labios, un tanto finos y muy pálidos [...]; el mentón, finamente modelado, revelador, en su falta de prominencia, de una falta de energía moral”, etc. Insiste luego con la impresión mortífera de Usher, “La palidez espectral de la piel, el brillo milagroso de los ojos, por sobre todas las cosas me sobresaltaron y hasta me aterraron”. Continúa describiéndolo y habla de “las maneras” de Usher. Lo nota incoherente, inconsistente, con una excesiva agitación nerviosa, es decir que nota una cierta labilidad, inestabilidad, dice: “sus gestos eran alternativamente vivaces y lentos. Su voz pasaba de una indecisión trémula (cuando su espíritu vital parecía en completa latencia) a esa especie de concisión enérgica, esa manera de hablar abrupta, pesada, lenta, hueca; a esa pronunciación gutural, densa, equilibrada, perfectamente modulada que puede observarse en el borracho perdido o en el opiómano incorregible durante los períodos de mayor excitación” (249).

Luego Usher le explica su mal como una afección nerviosa que tenía manifestaciones anormales, “una acuidad mórbida de los sentidos; apenas soportaba los alimentos más insípidos; no podía vestir sino ropa de cierta textura; los perfumes

de todas las flores le eran opresivos; aun la luz más débil torturaba sus ojos, y sólo pocos sonidos peculiares, y éstos de instrumentos de cuerda, no le inspiraban horror” (249). Usher además le explica que morirá pero no por su locura, no por su enfermedad, sino víctima del miedo. Y le explica que no le tiene miedo al peligro, sino que sólo le teme al efecto del peligro, al terror. Luego explica los orígenes de su enfermedad. Explica que su afección se debe al “efecto que el aspecto *físico* de los muros y las torrecillas grises y el oscuro estanque en el cual éstos se miraban había producido, a la larga, en la *moral* de sus existencia” (250). Sin embargo también menciona una causa más reciente de su enfermedad, que es la enfermedad y pronta muerte de su hermana, Lady Madeline: “la cruel y prolongada enfermedad, la disolución evidentemente próxima de una hermana tiernamente querida, su única compañía durante muchos años, su último y solo pariente sobre la tierra” (250).

El narrador intenta aliviar la melancolía de Usher. Y, así, pasan el tiempo pintando, leyendo, o Usher tocaba en la guitarra “extrañas improvisaciones”, cantos fúnebres. Usher pintaba pinturas muy abstractas y creaba poemas fantasmagóricos. Se va dando una mayor intimidad, pero iba advirtiéndolo el narrador, “con amargura, la futilidad de todo intento de alegrar un espíritu cuya oscuridad, como una cualidad positiva, inherente, se derramaba sobre todos los objetos del universo físico y moral, en una incesante irradiación de tinieblas” (251). Finalmente un día los dos amigos entierran a Lady Madeline que ha muerto. Allí nota el narrador un cambio visible en la conducta de Usher. Lo nota en general desconectado, a veces como agitado, preocupado, y otras veces como si mirara al vacío, como perdido. De pronto, una noche de tormenta, Usher aparece en la habitación del narrador. El narrador advierte que está muy mal y entonces trata de alegrarlo leyéndole una novela. “Yo leeré y me escucharás. Y así pasaremos juntos esta noche terrible” (260). Le lee “Mad Trist” una novela que tiene un héroe, Ethelred, que lucha contra un dragón y lo vence. Es una novela heroica llena de triunfos. El héroe, además de tener una naturaleza heroica, ha bebido un poco de alcohol, lo que ha aumentado aún más su valentía. Lee el narrador, “Y Ethelred, que era por naturaleza un corazón valeroso, y fortalecido, además,

gracias al poder del vino que había bebido, no aguardó el momento de parlamentar con el eremita" (261), etc. etc.

Es decir que Usher es presentado como un melancólico, un personaje melancolizado, imposible de alegrar, en el momento en el que más caído parece estar, el narrador asume la contrapartida que sería un estado de manía. Le lee la novela de este héroe, maníaco, triunfante, que además ha bebido (Freud hace un paralelo entre el talante maníaco y el efecto del alcohol) y por lo tanto tiene mucha energía y aire triunfal. Pero al leer, se dan una serie de coincidencias. El narrador lee sobre el ruido que produce el héroe al destrozar una puerta, e inmediatamente cree sentir un ruido igual en la mansión. Se asusta, pero piensa que se lo ha imaginado. Sigue leyendo. Vuelve a suceder lo mismo. El narrador escucha un segundo ruido y se asusta. Ve que Usher ha dado vuelta la silla mirando la puerta y que ha empezado a mecerse y que está como loco. El narrador entonces decide continuar con la lectura. Retoma la lectura y vuelve a suceder que escucha otro ruido. Allí el narrador está al borde de un ataque de locura, se paraliza. Hay como una inversión en los papeles de los personajes. El narrador, que estaba con todo el heroísmo y la manía, se paraliza. Y Usher, que parecía enajenado, se pone de pie y toma la palabra para explicar lo que ha estado sucediendo. Explica que la han enterrado viva, y que él ha sentido todos los movimientos de Lady Madeline en el ataúd y cuando ha escapado del ataúd, que ha venido a buscarlos y está detrás de la puerta y que él se va a volver loco, cosa que por supuesto sucede, además de que ambos, Usher y Lady Madeline, mueren.

Vemos en Usher todas las características de la melancolía: la desazón profundamente dolida, la cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad, la rebaja en el sentimiento de sí que se manifiesta en autorreproches y autodenigración, y que puede llegar a manifestarse en una expectativa delirante de castigo. Usher está recluido, no puede tolerar ningún estímulo del mundo externo. Solamente puede producir determinadas música de sonido de cuerdas. No puede comer casi comidas. Y le atribuye esto a la pérdida de su hermana. Freud va a decir que la melancolía tiene que ver con la

pérdida de un objeto de amor, pero que es un objeto cuya elección es narcisista (es un objeto poco diferenciado), y que ha sido incorporado por vía de la decoración, un modo correspondiente a la fase oral canibática del desarrollo. Con este objeto tan primitivo existe una relación cargada de ambivalencia. La ambivalencia se da porque es un objeto amado del cual se tiene mucha dependencia, lo cual genera al mismo tiempo mucho odio (mientras más dependencia se tiene con respecto a este objeto, mayor es el odio). Tal es la naturaleza del objeto que ha perdido Usher, un objeto altamente indiferenciado, su hermana melliza. El objeto también podría ser la madre, por la referencia que hay a un origen más antiguo de la melancolía relacionado con la naturaleza oprimente del edificio. La relación con su hermana es una relación de mucha dependencia, y su muerte va a dejarlo en el más absoluto desamparo, tal como él lo expresa, “Su muerte –decía con una amargura que nunca podré olvidar– hará de mí (de mí, el desesperado, el frágil) el último de la antigua raza de los Usher” (250). También se puede observar la ambivalencia de Usher hacia su hermana. Si bien lo apena enormemente la inminencia de su muerte, también es cierto que la entierra viva, y que la escucha moverse dentro del ataúd pero no acude a rescatarla.

Frente a la pérdida de un objeto de estas características, dice Freud, en lugar de un proceso de duelo normal, que implica que se quite la libido de sus enlaces con el objeto perdido, y que el examen de realidad confirme que ese objeto ya no existe más, se da una identificación con el objeto, con lo cual se evita reconocer su pérdida, y la libido se retira sobre el yo. Es decir que la pérdida del objeto resulta en una pérdida del yo, que queda vacío. Y por otro lado, por tratarse de una elección narcisista de objeto incorporado por vía oral, con el cual existe un vínculo ambivalente, el conflicto ambivalente entre el yo y el objeto se traslada al conflicto entre la instancia crítica y el yo, alterado por la identificación. El odio, entonces, recae sobre el yo, a quien hace sufrir un automartirio gozoso. Esta es una característica muy notable en Usher, y es algo que desalienta profundamente al narrador, que ha acudido a su pedido de auxilio y desea ayudarlo: “Y así, a medida que una intimidad cada vez más estrecha me introducía sin reserva en lo más recóndito de su alma, iba advirtiéndome con amargura

la futilidad de todo intento de alegrar un espíritu cuya oscuridad, como una cualidad positiva, inherente, se derramaba sobre todos los objetos del universo físico y moral, en una incesante irradiación de tinieblas” (251).

iii. Más allá del principio de placer (1920)¹²

Este artículo constituye, según Strachey, la fase final de las concepciones de Freud dentro de la serie de escritos metapsicológicos. Ya había descrito la compulsión a la repetición como fenómeno clínico, pero aquí le atribuye las características de una pulsión. Por primera vez aquí describe la dicotomía entre “Eros” y “Tánatos” (la pulsión de vida y la pulsión de muerte), que terminará de elaborar en *El Yo y el ello*. También aquí encontraremos indicios de su nuevo cuadro estructural de la mente, y el problema de la destructividad.

a. Freud va a establecer aquí una ruptura con su trabajo anterior. Había adoptado el supuesto de que los procesos anímicos son regulados por el principio de placer, es decir la tendencia a evitar el displacer o producir placer. Sin embargo, a partir de observables clínicos, Freud ve que el principio de placer no es lo que rige el aparato psíquico, sino que hay algo más. El principio de placer se deriva del principio de constancia, tomado de la tendencia a la estabilidad de Fechner. Es el principio de inercia (que el objeto va a permanecer en su estado a menos que algo lo modifique) adaptado a los seres vivos. Expresa la tendencia a mantener constante la energía en el aparato psíquico, a un nivel óptimo, por encima o por debajo del cual se sentirá como dolor. Pero la experiencia clínica refuta esta conclusión. Dice Freud, “en el alma existe una fuerte tendencia al principio de placer, pero ciertas otras fuerzas o constelaciones la contrarían, de suerte que el resultado final no siempre puede corresponder a la tendencia al placer” (9).

¹² Para realizar el presente resumen me serví de la transcripción de una clase sobre el Más allá del principio de placer del Dr. Adolfo Miguel Zonis (APdeBA). Así mismo, en el capítulo VI, se utilizan resúmenes de clases del Dr. Guillermo Brudny aportados por el Dr Zonis. Mi resumen sigue fielmente esta clase, parafraseándola en algunos momentos.

Las fuentes de displacer que menciona Freud son dos. En primer lugar, una inhibición del principio de placer, propio de un modo de funcionamiento primario del aparato psíquico y peligroso para la preservación del organismo frente a las dificultades del mundo exterior, que bajo el influjo de las pulsiones de autoconservación del yo es relevado por el principio de realidad, que consigue posponer la satisfacción y tolerar el displacer en un largo rodeo hacia el placer. En segundo lugar, la otra fuente surge del desprendimiento de displacer “de los conflictos y escisiones producidos en el aparato anímico mientras el yo recorre su desarrollo hacia organizaciones de superior complejidad” (10). La represión de mociones pulsionales hace que su satisfacción, en la neurosis, produzca displacer en lugar de placer. Finalmente, las restantes fuentes de displacer que pueden mencionarse, dice Freud, no contradicen el imperio del principio de placer. Se trata en su mayoría de displacer que proviene de la percepción. Puede tratarse de la percepción del esfuerzo de las pulsiones insatisfechas o de una percepción exterior penosa o que se entienda como peligro. “La reacción frente a esas exigencias pulsionales y amenazas de peligro, reacción en que se exterioriza la genuina actividad del aparato anímico, puede ser conducida luego de manera correcta por el principio de placer o por el de realidad que lo modifica” (11). Se propone entonces estudiar la reacción anímica frente al peligro exterior, lo cual piensa que puede brindarle nuevo material.

b. En el segundo capítulo se ocupa de los observables clínicos que dan cuenta de que a veces en el aparato psíquico el dolor y el displacer se transforman en *metas*. Se va a ocupar de *la neurosis traumática*, que como cuadro se aproxima al de la histeria por tener similares síntomas motores, pero que la supera por presentar un mayor padecimiento subjetivo, que la asemeja a la melancolía o la hipocondría, con una destrucción o debilitamiento mayor de las operaciones anímicas. Para iniciar la reflexión, Freud destaca dos rasgos en la neurosis traumática común: “que el centro de gravedad de la causación parece situarse en el factor sorpresa, en el terror, y que un simultáneo daño físico o herida contrarresta en la mayoría de los casos la

producción de la neurosis” (12). Explica que terror, miedo y angustia no son sinónimos. La *angustia* es un estado de expectativa, de preparación para el peligro, aunque se trate de un peligro desconocido. El *miedo* siempre refiere un objeto específico (la oscuridad, animales, insectos) frente a los cuales aparece el afecto displacentero. Y el *terror*, finalmente, es la respuesta emocional que se produce cuando se corre un peligro sin estar preparado, destacándose el factor sorpresa (un asalto, por ejemplo). Una nota a pie de página señala que Freud utiliza con frecuencia la palabra “Angst” (angustia) para designar un estado de temor sin referencia alguna al futuro. Es probable que aquí empezara a vislumbrar la distinción que hará luego, en “Inhibición, síntoma y angustia” (1926) entre la angustia como reacción frente a una situación traumática, que aquí denomina terror, y la angustia señal de advertencia de un suceso, como lo expresa el uso de la frase “apronte angustiado” (13). Siendo el estudio del sueño la vía más directa para explorar los estados profundos de la mente, observa que *el sueño en la neurosis traumática* “reconduce al enfermo, una y otra vez, a la situación de su accidente, de la cual despierta, con renovado terror” (13). El enfermo está “fijado psíquicamente al trauma”, tal como sucede en las reminiscencias que sufren los histéricos, pero a diferencia de ellos, los enfermos de neurosis traumática no recuerdan mucho durante la vigilia el hecho traumático. Al contrario, se esfuerzan en olvidarlo.

Otro observable que presenta aquí Freud es el *juego de los niños*, es decir, “el modo de trabajo del aparato anímico en una de sus prácticas normales más tempranas” (14). Esto lo hace a partir de la observación de un niño de un año y medio, quien tenía el hábito de arrojar lejos de sí, a un rincón o debajo de la cama todos los pequeños objetos que hallaba a su alcance. Al hacerlo “gritaba con expresión de interés y satisfacción un fuerte o-o-o-o,” que tanto para la madre como para Freud no era una interjección, sino que significaba *fort*, “se fue”. Es decir, el niño jugaba a que los juguetes “se iban”. Comprobó que su observación era correcta, un día cuando el niño tenía un carretel de madera atado a un piolín, pero no jugaba a arrastrarlo como un carrito, sino que arrojaba el carretel, al que sostenía por el piolín, tras la

baranda de su cuna con mosquitero. El carretel desaparecía y el niño decía “o-o-o-o”, y después, tirando del piolín, volvía a recuperar el carretel festejando la reaparición con un *da*, “acá está”. Este era el juego completo: desaparecer y volver a aparecer. La interpretación que hizo Freud fue que la renuncia del niño a la satisfacción pulsional, al no protestar por la partida de su mamá, lo cual era un logro evolutivo, se compensaba haciendo desaparecer y regresar los objetos a su alcance. Sin embargo, es impensable que la partida de la madre fuera placentera, entonces surgía la pregunta de cómo se acomodaba esto al principio del placer. Una posible respuesta es que lo hiciera por el placer del regreso. Sin embargo, el niño jugaba preferentemente a que sus juguetes se fueran. La vivencia pasiva de ser abandonado se convertía así en activa (transformación en lo contrario), a pesar de que no fuera placentera. Podría atribuirse a una pulsión de apoderamiento que actuara con independencia de que el recuerdo fuera o no placentero. O podría también significar “vete, no te necesito,” como expresión de mociones hostiles. Freud duda de si esto tiene que ver con el principio de placer o no, y se pregunta, “¿Puede el esfuerzo de procesar psíquicamente algo impresionante, de apoderarse enteramente de eso, exteriorizarse de manera primaria e independiente del principio de placer?” Seguramente, dice Freud, “si en el caso examinado ese esfuerzo repitió en el juego una impresión desagradable, ello se debió únicamente a que la repetición iba conectada a una ganancia de placer de otra índole, pero directa” (16).

En el juego de los niños ellos repiten todo lo que los pudo haber impresionado, así “abreaccionan la intensidad de la impresión y se adueñan de la situación” (16). Pero por otro lado, todos los juegos están dominados por el deseo de ser grandes y poder actuar como los adultos. Situaciones que expresan la posibilidad de pasar del sufrir algo pasivamente a ejercerlo activamente (como jugar a poner inyecciones cuando el médico les ha puesto una inyección, o cuando las nenas juegan a la maestra y retan a sus muñecas alumnas) implican que el placer está en la venganza del displacer sufrido. Lo mismo ocurre con las puesta en escena de tragedias que son dolorosas para el espectador, pero que puede tolerar “con elevado goce”. Por lo tanto,

“aún bajo el imperio del principio de placer existen suficientes medios y vías para convertir en objeto de recuerdo y elaboración anímica lo que en sí mismo es displacentero”. Lo que se propone demostrar Freud es que existen estadios más primitivos, “tendencias situadas más allá” del principio de placer, “que serían más originarias que el principio de placer e independientes de él” (17).

c. Aquí enuncia un cambio en la técnica del psicoanálisis. El médico antes debía “colegir, reconstruir y comunicar en el momento oportuno lo inconciente oculto para el enfermo. El psicoanálisis era sobre todo un arte de interpretación” (18), pero como de esa manera no se solucionaba la tarea terapéutica, surgió el propósito de hacer que el enfermo corroborara la construcción de aquello oculto mediante su propio recuerdo. La tarea recayó entonces en descubrir las resistencias y lograr que fueran superadas. Pero tampoco sirvió este camino para hacer conciente lo inconciente. Como observó Freud en la clínica, existía la tendencia de repetir lo reprimido en lugar de recordarlo, como el médico le propone, como un fragmento del pasado. Lo que observa Freud es que

esta reproducción que emerge con fidelidad no deseada tiene siempre por contenido un fragmento de la vida sexual infantil, es decir del complejo de Edipo y sus ramificaciones, que se escenifica en el terreno de la transferencia. Cuando en el tratamiento las cosas se han llevado hasta este punto, puede decirse que la anterior neurosis ha sido sustituida por una nueva, una neurosis de transferencia. [...] El médico no puede ahorrarle al analizado esta fase de la cura; tiene que dejarle revivenciar cierto fragmento de su vida olvidada, cuidando que al par que lo hace conserve cierto grado de reflexión en virtud del cual esa realidad aparente pueda individualizarse, cada vez, como reflejo de un pasado olvidado (18-19)

Se trata de una compulsión de repetición que aparece en el tratamiento. Para poder comprenderla, en el tratamiento de los neuróticos, es necesario reconocer que las resistencias en la cura no provienen de lo reprimido inconciente, sino “de los mismos estratos superiores de la vida psíquica que en su momento llevaron a cabo la represión” (19). Pero estas resistencias son inconcientes, con lo cual es preciso corregir un punto de vista. Lo que está en oposición no es lo conciente y lo inconciente, sino el “yo coherente y lo *reprimido*” (19). Ya que en el interior del yo hay

mucho de inconciente (justamente el núcleo del yo) y sólo una pequeña parte de eso es *preconciente*.

Al modificar una terminología descriptiva por una dinámica, queda claro que las resistencias del analizado parten del yo, por lo cual se adscribe la compulsión de repetición a lo reprimido inconciente del yo, ya que la resistencia del yo conciente y preconciente están al servicio del principio de placer. Estas pretenden evitar que el analizado entre en contacto con lo reprimido, que le provocaría displacer, mientras el médico le propone que lo tolere invocando el principio de realidad. Freud se pregunta entonces por la relación entre el principio de placer y la compulsión de repetición, que implica la exteriorización forzosa de lo reprimido, y que devuelve vivencias del pasado que nunca fueron placenteras. A propósito de esto, describe el fracaso de la sexualidad infantil, con la carga de sufrimiento que generó, y cómo se produce el sepultamiento del complejo de Edipo. Los neuróticos repetirán en la transferencia todas estas ilusiones dolorosas de la infancia. Una compulsión los fuerza a ello. Esto mismo ocurre no sólo en el tratamiento, sino en la vida de muchas personas a quienes todo les sale mal. Siempre terminan engañados, o estafados, o traicionados, como si los persiguiera un destino trágico. El psicoanálisis llega a la conclusión de que ese destino es autoinducido y que está determinado por conflictos inconcientes. Esta compulsión de repetición no es distinta de la que vemos en los tratamientos de los neuróticos. Estas observaciones de lo que ocurre en los tratamientos y en las vidas de muchas personas le permiten a Freud concluir que en la vida anímica existe realmente una “compulsión de repetición” que se instaura más allá del principio de placer, es decir, que no responde a este principio. A esta compulsión le adjudica el juego de los niños y los sueños de la neurosis traumática. “En cuanto a los fenómenos de la transferencia”, agrega Freud, “es evidente que están al servicio de la resistencia del yo obstinado en la represión; se diría que la compulsión de repetición que la cura quería poner a su servicio es ganada para el bando del yo que se aferra al principio de placer” (22). Es decir que el yo no permite recordar, al permitir la transferencia, permite resistir al recuerdo. “Lo que resta”, concluye Freud, “es bastante para

justificar la hipótesis de la compulsión de repetición, y esta nos aparece como más originaria, más elemental, más pulsional que el principio de placer que ella destrona” (23). En el capítulo siguiente se propone examinar la función, las condiciones en que actúa, y cómo se relaciona la compulsión de repetición con el principio de placer.

d. La conciencia es una función de un sistema que se llama Cc. Brinda percepciones del mundo exterior, y sensaciones de placer y displacer que provienen del interior del aparato anímico. Así como en “La interpretación de los sueños” el aparato era lineal, aquí lo concibe como circular, una modificación que realiza en la “Adición metapsicológica a la teoría de los sueños”, donde plantea: “Ya en La interpretación de los sueños debimos decidimos a considerar la percepción conciente como la operación de un sistema particular, al que atribuimos ciertas propiedades asombrosas y al que con buenas razones agregaremos todavía otros caracteres. A ese sistema, que aquí llamamos P, lo hacemos coincidir con el sistema Cc, de cuyo trabajo depende por regla general el devenir-conciente” (T XIV, 230). Por lo tanto, al comienzo de este capítulo, Freud nos dice refiriéndose a la conciencia, que “tiene que encontrarse en la frontera entre lo exterior y lo interior, estar vuelto hacia el mundo exterior y envolver a los otros sistemas psíquicos” (24). El sistema Cc, a diferencia de los otros sistemas del aparato psíquico, se caracteriza por el hecho de que “el proceso excitatorio no deja tras sí una alteración permanente de sus elementos, sino que se agota en el fenómeno de devenir conciente”. Y agrega, “Si permanecieran siempre concientes, muy pronto reducirían la aptitud de este sistema para la recepción de nuevas excitaciones”. Esto ya lo había planteado en el “Proyecto...”. Este proceso es lógico, pues el topos Cc tiene que estar permanentemente vacío para poder recibir nuevas impresiones. Todas las huellas de este proceso, los recuerdos, se producirían por la propagación de esa excitación a los sistemas contiguos. De aquí la necesidad de imaginar al sistema Cc como ubicado en directa relación con el mundo exterior. Es el órgano receptor de estímulos, que choca de manera directa con el mundo exterior.

Freud imagina al psiquismo como si fuera un organismo vivo “en su máxima simplificación, como una vesícula indiferenciada de sustancia estimulable, que flota

en medio de un mundo exterior cargado de energías más potentes” (27), y piensa que esta vesícula sería aniquilada si no estuviera provista de una *protección antiestímulo*. Encuentra seis dispositivos del aparato mental para condicionar la cantidad de estímulos que recibe:

(1) *Dispositivo general protector*. Es la cubierta de tejido que cubre al organismo, el envoltorio de sustancia inorgánica que filtra los estímulos, la piel, por ejemplo, en donde las capas más externas al morir protegen los estratos más profundos. “Para el organismo vivo la tarea de protegerse de los estímulos del mundo exterior es casi tan importante como la de recibirlos” (27).

(2) *Órganos sensoriales*. Sustancia nerviosa en contacto con el mundo exterior pero a través de membranas antiestímulo, que apartan las variedades inadecuadas de estímulos. Por ejemplo, la conjuntiva del ojo. Es decir, la constitución anatómica de los órganos de los sentidos es un segundo dispositivo que disminuye la cantidad de excitación que llega al sistema nervioso.

(3) Una característica del *funcionamiento de los órganos de los sentidos* es que es *intermitente*. Esto significa que se abren y cierran, que su funcionamiento no es continuo, y esto sirve a la regulación de la cantidad que entra. “Es característico de tales órganos el procesar sólo cantidades muy pequeñas de estímulo externo: toman sólo pizquitas del mundo exterior; quizá se los podría comparar con unas antenas que tantearan el mundo exterior y se retiraran de él cada vez” (28). El aparato psíquico forma una concepción abstracta del tiempo a partir de esta modalidad. Se ordena un antes y un después del estímulo, es decir, el aparato mental utiliza una modalidad funcional de los órganos de los sentidos. Nuestra representación del tiempo es una función del sistema P-Cc. En el sistema Inconciente los procesos anímicos son atemporales.

(4) *Proyección de estímulos internos*. Los estímulos internos, por su amplitud, son más tolerables que los externos, pero si es demasiado el displacer, son proyectados afuera y tratados como provenientes del exterior a fin de poder aplicar la

protección antiestímulo. La prevalencia de las sensaciones de placer y displacer son indicios de los procesos que ocurren en el interior del aparato mental.

(5) *Ligadura* de los estímulos que llegan al aparato. Ligar es adherir cantidad a huella anémica. Ligar es significar. Cuando el aparato no puede ligar, estamos en presencia de una situación traumática. Llamamos traumáticas “a las excitaciones externas que poseen fuerza suficiente para perforar la barrera antiestímulo” (29). Un suceso como el trauma produce una gran alteración energética del organismo, y se pondrán en funcionamiento todos los medios de defensa. En tales circunstancias el principio de placer queda suprimido, porque el aparato está inundado por grandes cantidades de estímulo, lo cual ya no se puede evitar. La tarea entonces consiste en dominar esos estímulos mediante la ligadura, ligar psíquicamente esas cantidades que penetraron violentamente y poder así tramitarlos.

(6) *Apronte angustiado*. Es un desprendimiento de energía que el aparato utiliza para poder ligar una cantidad mayor. La sobreinvestidura de los sistemas recipientes constituye la última trinchera de la protección antiestímulo. Del “Proyecto...” proviene la idea de que un sistema de elevada investidura es capaz de recibir energía del mundo exterior y ligarla. Cuanto más sea su energía quiescente propia, tanto mayor será su fuerza ligadora, y a la inversa. En este caso, el apronte angustiado implica un aparato con investidura capaz de tolerar la sobreestimulación. No es lo mismo estar en alerta en una situación de peligro, lo que permite alguna reacción, que verse sorprendido por una situación dolorosa en forma imprevista.

Una vez que la protección antiestímulo ha sido perforada en algún lugar, el aparato anímico recibe un estímulo intenso y la reacción es movilizar la energía desde todos los sistemas para crear en torno del lugar de la intrusión, una contrainvestidura, es decir, una investidura energética de un valor correspondiente. El resultado es un extenso rebajamiento de cualquier otra operación psíquica. Con este ejemplo Freud intenta explicar por qué un sistema de alta investidura es capaz de ligar mayores cantidades de energía de libre fluir, es decir, energía del mundo externo, de fuera del aparato psíquico. Acá entonces habla de una energía libre que

está en el soma o en el mundo externo, hay un cambio conceptual y de nomenclatura. Energía libre significa energía fuera del aparato. Dentro del aparato tiene que tener algún nivel de ligadura para poder ser procesada. El primer nivel de ligadura da origen al principio de placer, que se manifiesta como proceso primario. Es distinta la energía libre del mundo externo, que la del proceso primario. En el preconciente, la adherencia de la energía a las huellas mnémicas es mayor, y se manifiesta como proceso secundario. La energía no puede pasar de una huella mnémica a otra libremente como en el sistema Inconciente. La energía externa actúa sobre el soma, y esto produce desprendimientos de energía sexual (libido), que es lo que ingresa al aparato. De manera que lo traumático es lo pulsional. Cuanta más energía hay en el aparato, más puede recibir y ligar (apronte angustiado). Lo que ocurre afuera actúa por lo que se desprende adentro. De esta manera, entendemos la neurosis traumática como el resultado de una vasta ruptura de la protección antiestímulo, pero no por la violencia mecánica, por la destrucción molecular, sino por el terror y el peligro de muerte, proveniente de la falta de una sobreinversión de los sistemas que reciben primero, es decir, la falta del apronte angustiado. Es obvio que los sueños de la neurosis traumática no responden al cumplimiento de deseo como los sueños comunes que están al servicio del principio de placer. Los sueños de la neurosis traumática reconducen una y otra vez al accidente, “porque buscan recuperar el dominio sobre este estímulo por medio de un desarrollo de angustia cuya omisión fue la causa de la situación traumática” (31). De este modo, proporcionan al psiquismo una función que, sin contradecir al principio del placer, es independiente de él y parece más originaria que el propósito de ganar placer o evitar el displacer. El sueño podrá cumplir su función normal después que el conjunto de la vida anímica aceptó el imperio del principio de placer. Hubo entonces un tiempo anterior a la tendencia del aparato a aceptar ese principio, un tiempo donde el incipiente psiquismo estaba más allá del principio de placer, aunque esto no contradice la función que tendrá más tarde.

e. El estrato cortical receptor de estímulos no tiene protector antiestímulo para las excitaciones de adentro y por lo tanto, a veces, este tipo de estímulo puede dar perturbaciones económicas equiparables a las neurosis traumáticas. Las fuentes más comunes de este tipo de energía son las pulsiones. Define las pulsiones como “los representantes de todas las fuerzas eficaces que provienen del interior del cuerpo y se transfieren al aparato anímico” (34). Retoma las características de los procesos primario y secundario en relación a la movilidad de la energía y entiende que la tarea de los estratos superiores sería ligar la excitación de las pulsiones, alcanzando el proceso primario. Cuando no logra esta ligadura se produce una perturbación similar a la neurosis traumática. Sólo una vez logrado este primer nivel de ligadura, se podría establecer el principio de placer y su modificación, el principio de realidad. Hasta ese momento, el aparato tendría primero la tarea de dominar o ligar la excitación, independientemente del principio de placer.

Las manifestaciones de la compulsión de repetición que se describieron en el juego del niño, así como en las vivencias de la cura, “muestran en alto grado un carácter pulsional” (35). Aclara en una nota al pie: impulsivo, apasionado, irreflexivo, lo opuesto a la conducta racional y esclarecida. En el niño la repetición de lo displacentero conlleva el placer del dominio de lo vivido pasivamente. El reencuentro con lo idéntico, en el caso de los cuentos, es una fuente de placer en sí misma. Esto desaparece luego en el adulto, que se molesta al escuchar dos veces el mismo chiste, o no le interesa en general leer dos veces el mismo libro, pues la condición de goce está ligada a lo novedoso. En el caso del juego del niño, la repetición no va en contra del principio de placer, pero en el caso de la transferencia del analizado “resulta claro que su compulsión a repetir en transferencia los episodios de su vida infantil se sitúa, en *todos* los sentidos, más allá del principio de placer” (36). En tal caso el analizado se porta de forma completamente infantil y demuestra que las huellas mnémicas reprimidas de sus vivencias infantiles subsisten con el primer nivel de ligadura y hasta pueden no ser susceptibles de pasar a proceso secundario. A esta condición de

no ligadas se debe su capacidad para formar sueños, chistes, síntomas y los fenómenos de la transferencia.

Freud se pregunta de qué manera se entrama lo pulsional con la compulsión de repetición. Habría un carácter universal no destacado hasta ahora: “Una pulsión sería entonces un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas, sería una suerte de elasticidad orgánica o si se quiere, la exteriorización de la inercia en la vida orgánica” (36). Todas las pulsiones serían, en este sentido, conservadoras. Hasta ahora Freud definía tres características de la pulsión: *fuerza*, *fin* y *objeto*. En la metapsicología le agregó *perentoriedad*. Acá le agrega el *carácter conservador* como una quinta característica que atribuye a la tendencia repetitiva, relacionado con la inercia en lo físico. Es decir, aquí la inercia en lo físico se traduce en repetitivo en lo orgánico y constancia en lo mental. La pulsión es lo que conecta al cuerpo con la mente, si la pulsión está en el cuerpo y la biología reconoce la repetición, es lícito trasladar este concepto al fenómeno mental. Sería contradictorio “con la naturaleza conservadora de las pulsiones el que la meta de la vida fuera un estado nunca alcanzado antes. Más bien parece ser, un estado antiguo, inicial, que lo vivo abandonó una vez y al que aspira a regresar por todos los rodeos de la evolución. Si reconocemos que sin excepción todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, “por razones internas deducimos que “la meta de toda vida es la muerte”, y retrospectivamente, lo inanimado estuvo ahí antes de lo vivo. En algún momento, por intervención de fuerzas que todavía nos resulta inimaginables; se suscitaron, en la materia inanimada las propiedades de la vida. La tensión así generada en ese material inanimado, pugnó después por nivelarse. Así entiende Freud que se originó la vida. Luego durante cierto tiempo la sustancia viva fue creada y murió de nuevo, cada vez, “hasta que determinados influjos externos se alteraron de tal modo que forzaron a la sustancia sobreviviente a desviarse más y más de su camino vital originario, y a dar unos rodeos más y más complicados, antes de alcanzar la meta de la muerte” (39). Tal vez son estos rodeos para llegar a la muerte, asumidos por las pulsiones

conservadoras, lo que hoy conocemos como los *fenómenos vitales*. Desde esta nueva perspectiva las pulsiones de autoconservación “son pulsiones parciales, destinadas a asegurar el camino hacia la muerte peculiar del organismo y a alejar otras posibilidades de regreso a lo inorgánico que no sean las inmanentes”. El organismo sólo quiere morir a su manera, y lucha con la máxima energía contra influencias (peligros) que lo llevarían a su meta vital por un camino más corto. Este sería un accionar pulsional, a diferencia de un accionar inteligente.

No todos los organismos están expuestos a la compulsión externa que los empuja a un desarrollo más avanzado. “Algunos de ellos, las células germinales, por ejemplo, conservan la estructura originaria de la sustancia viva, y pasado cierto tiempo se sueltan del organismo total, cargados con todas las disposiciones pulsionales heredadas y las recién adquiridas” (39). En condiciones favorables se desarrollarán, y una parte de sus sustancia prosigue hasta el final, mientras que otra, como nuevo resto germinal, vuelve a remontarse hasta el principio del desarrollo. Pero sólo si se fusiona con otras células germinales iguales podrá hacer este camino. Este es el grupo de las pulsiones sexuales. Son conservadoras en el mismo sentido que las otras, porque reflejan estados anteriores de la sustancia viva (el momento de la animación); pero en mayor medida porque conservan la vida por lapsos más largos, “son las genuinas pulsiones de vida” (40), porque se oponen al propósito de las otras pulsiones que por medio de su función llevan a la muerte (volver a lo inanimado). La oposición entre pulsiones sexuales y de autoconservación se entendió al principio en relación a la neurosis. La vida consiste en la lucha entre un grupo de pulsiones que “se lanza, impetuoso, hacia delante, para alcanzar lo más rápido posible la meta final de la vida; [en tanto que] el otro, llegado a cierto lugar de este camino, se lanza hacia atrás para volver a retomarlo desde cierto punto y así prolongar la duración del trayecto” (40). Tanto el progreso evolutivo como la involución podrían ser consecuencia de fuerzas externas que esfuerzan la adaptación, y en ambos casos el papel de las pulsiones podría ser el conservar las alteraciones impuestas como fuente interna de placer. Freud no cree en la existencia pulsiones de perfeccionamiento del hombre.

Contrariamente, afirma que el enorme esfuerzo que se observa en una minoría de individuos hacia un mayor perfeccionamiento, es el “resultado de la represión de las pulsiones, sobre la cual se edifica lo más valioso que hay en la cultura humana” (42). Sabemos que la pulsión reprimida nunca deja de intentar el logro de una plena satisfacción, que consistiría en la repetición de una vivencia primaria de satisfacción, “todas las formaciones sustitutivas y reactivas, y todas las sublimaciones, son insuficientes para cancelar su tensión acuciante, y la diferencia entre el placer de satisfacción hallado y el pretendido engendra el factor pulsionante, que no admite aferrarse a ninguna de las situaciones establecidas” (42). Es entonces Eros, “con el afán de conjugar lo orgánico en unidades cada vez mayores, el sustituto de esa pulsión de perfeccionamiento”, difícil de admitir.

A modo de síntesis, entonces, podemos decir que Freud ya había señalado el funcionamiento reiterativo, lo que le llamó la atención es que este funcionamiento se dé sin que produzca placer. Antes lo había descrito como una forma de sostener el placer o evitar el displacer, el paciente repetía para no recordar (principio de placer) pero al observar la patología se agranda el campo. El hallazgo es que la neurosis traumática nos muestra que la cantidad que ingresa debe ser ligada, pero esto es solo una amplificación de lo que ocurre siempre. La reiteración es el reflejo de una característica pulsional, la pulsión es reiterativa. Este funcionamiento reiterativo tanto orgánico como mental es más fuerte que el principio de placer e independiente de él. Por lo tanto:

- 1) La compulsión de repetición es una característica de la pulsión.
- 2) La energía no ligada lleva a repeticiones más allá de las posibilidades del aparato.
- 3) Cuando consigue el primer nivel de ligadura estaremos en proceso primario y ahí va a poder hacer algo, pero ese algo también va a ser repetitivo, es decir, también en proceso primario va a tener las características reiterativas.

No se repite para ligar, se aprovecha la repetición para ligar. Cuando el bebé alucina, ya hay ligadura y hay repetición. Cuando la energía de proceso primario no

puede pasar a secundario, Freud habla de situación traumática y también se descarga a través de síntomas. Lo traumático es la acumulación. La neurosis traumática sería un impedimento en el primer nivel de ligadura, cuando el impedimento está en el segundo nivel de ligadura tenemos las psiconeurosis, es decir, acumulación de cantidad en huellas mnémicas. En psicoanálisis trabajamos con huellas mnémicas que están reteniendo energía en proceso primario.

f. Partiendo de la “compulsión de repetición” Freud nota el carácter repetitivo y conservador de las pulsiones. Pero ¿qué es lo que tienden a repetir? La observación universal es que todo lo vivo muere por causas internas, por tanto, la repetición de las pulsiones tiende a la unión de vida y muerte. Sostener que *la muerte se da por causas internas* es la primera premisa que trata de explicar en la primera parte del capítulo VI. El capítulo empieza con una exigencia epistemológica, con el objetivo de refutar una premisa. La muerte biológica todavía no es un tema resuelto, por lo que todo lo que sigue es para poner a prueba la premisa de que “todo lo que vive muere por causas internas”. Lo que trata sobre la vida y la muerte debe ser resuelto en el campo de la biología. No se resuelve en el de la psicología. Los trabajos de Weismann *no permiten* refutar esta premisa. Pero a Freud le interesa sobremanera la separación entre plasma germinal y soma, pues si bien no se puede confirmar una hipótesis, epistemológicamente, al menos se le puede hacer adquirir fuerza al no poder refutarla. Dice Freud, “Comoquiera que fuese, la llamativa semejanza de la separación que traza Weismann entre soma y plasma germinal, y nuestra división entre pulsiones de muerte y pulsiones de vida, queda en pie y recupera su valor” (48). Otra cosa que fortalece una hipótesis, es cuando se puede llegar a ella desde distintos campos observacionales, o sea que la hipótesis de Weismann en biología se refuerza con la de Freud en psicología y viceversa. Los otros autores incluidos tratand e refutar a Weismann. Lo cierto es que esa premisa de Freud, “todo lo que vive muere por causas internas” no puede ser refutada desde la biología. También en la biología encuentra un soporte para sostener su concepción dualista de la vida pulsional, y lo encuentra en los fenómenos de anabolismo y catabolismo (48). En la página 48, las

hipótesis de vida y muerte vienen de la clínica y pasan por la biología para verificar si pueden o no ser refutadas. A Freud le interesa mostrar la incertidumbre que hay en relación a la vida y muerte. La psicología se asienta en la biología, Freud pensaba que el aparato mental está en el sistema nervioso, no sabe adónde. El equilibrio de la energía en el aparato lo vincula con los principios de inercia y constancia.

En el capítulo VI ya no hay oposición entre conservación y muerte, y sexualidad y vida. Dice:

Más bien hemos partido de una tajante separación entre pulsiones yoicas = pulsiones de muerte, y pulsiones sexuales = pulsiones de vida. Estábamos ya dispuestos a computar las supuestas pulsiones de autoconservación del yo entre las pulsiones de muerte, de lo cual posteriormente nos abstuvimos, corrigiéndonos. Nuestra concepción fue desde el comienzo *dualista*, y lo es de manera todavía más tajante hoy, cuando hemos dejado de llamar a los opuestos pulsiones yoicas y pulsiones sexuales para darles el nombre de pulsiones de vida y pulsiones de muerte.

Sin posibilidades de refutar puede continuar su hipótesis de vida y muerte. Los observables que hay para reconocer esas pulsiones son el amor y el odio. Amor y odio serían los representantes conductuales de las pulsiones de vida y muerte. Dice: “Hemos partido de la gran oposición entre pulsiones de vida y pulsiones de muerte. El propio amor de objeto nos enseña una segunda polaridad de esta clase, la que media entre amor (ternura) y odio (agresión)” (52). A partir del nacimiento, el cuerpo posee ambas pulsiones, pero las de muerte actuando en la mente lo llevarían a la destrucción, el recurso entonces es tratar de aliviar a la mente de esas pulsiones, y la forma de hacerlo es derivándolas hacia fuera (a los objetos). La pulsión de muerte encuentra al objeto y por anaclisis se une a la pulsión de vida.

Ya en Tres ensayos... (1905) Freud había reconocido el componente sádico de la pulsión sexual y explicó cómo puede volverse autónomo, y entonces, ya como perversión, puede comandar toda la sexualidad del sujeto. También describió en ese mismo artículo cómo, en la analidad, constituye una de las pulsiones parciales dominantes. El interrogante que se le plantea es cómo esta pulsión sádica con su poder destructor sobre el objeto puede derivar de Eros, conservador de la vida. Dice:

¿No cabe suponer que ese sadismo es en verdad una pulsión de muerte apartada del yo por el esfuerzo y la influencia de la libido narcisista, de modo que sale a la luz sólo en el objeto? Después entra al servicio de la función sexual; en el estadio de organización oral de la libido, el apoderamiento amoroso coincide todavía con la aniquilación del objeto; más tarde la pulsión sádica se separa y cobra a la postre, en la etapa del primado genital regido por el fin de la reproducción, la función de dominar al objeto sexual en la medida en que lo exige la ejecución del acto genésico. Y aún podría decirse que en el sadismo esforzado a salir (*herausdrängen*) del yo ha enseñado el camino al componentes libidinosos de la pulsión sexual, que, en pos de él, se esfuerzan en dar caza (*nachdrängen*) al objeto. Donde el sadismo originario no ha experimentado ningún atemperamiento ni fusión (*Vermeschmelzung*), queda establecida la conocida ambivalencia amor-odio de la vida amorosa (52).

Si bien entiende que este ejemplo del accionar clínico de la pulsión de muerte tiene sus limitaciones conceptuales, lo asume como una complejización de sus primeras teorizaciones respecto del sadismo. Partiendo de la observación clínica en “Tres ensayos...”, el masoquismo, como pulsión parcial complementaria del sadismo, sería una vuelta del sadismo contra el yo propio. A este accionar lo define como una *regresión* a un estadio anterior. Anticipa aquí que esto es relativo, ya que podría haber un masoquismo primario tal como lo describe en “El problema económico del masoquismo”. Más tarde, la manera de evitar que la pulsión de muerte destruya la mente y el organismo es *fusionarse* adentro con la pulsión de vida, neutralizarla adentro sin sacarla a los objetos. Hay entonces una *mezcla* o *fusión*, pero ambas son conservadoras, las de vida para recuperar el momento de la animación y las de muerte para volver a lo inanimado.

No tiene que defender la hipótesis de vida o muerte, pues ya lo ha hecho. Ahora el problema es si se acepta o no el carácter conservador de las pulsiones (si tienden a volver a algún punto de origen). ¿Adónde vuelve la pulsión sexual? ¿Al momento de la reproducción sexual? Freud apela a la hipótesis de Darwin, Platón, Aristóteles, pero estas respuestas no le satisfacen. Darwin diría que la reproducción al comienzo no es sexual, sino por división celular, y que algún suceso demostró que era mejor para la supervivencia la reproducción sexual. Pero si aparece después de la vida, no responde al interrogante. Apela Freud a los mitos. Para él los mitos sirven

para proyectar sucesos mentales, que se ven reflejados en esos mitos. La hipótesis de Freud es que hay elementos que tienen más energía para vivir en mayor concentración con otros seres semejantes; es el origen de la reproducción sexual que se da desde el comienzo de la vida. Asume, “el supuesto de que el proceso vital del individuo lleva por razones internas a la nivelación de tensiones químicas, esto es, a la muerte, mientras que la unión con una sustancia viva que conforme un individuo diferente aumenta estas tensiones, introduce nuevas *diferencias vitales*, por así decir, que después tienen que ser de-vividas (*ableben*)” (54). De cualquier manera, este origen de la reproducción sexual no le queda claro, queda como un interrogante. No sucede lo mismo con el origen de la pulsión de vida. El vivir es gastar un quantum de energía, si no tiene recursos muere, si tiene rejuvenece (*amphimixis*). ¿Qué consideraciones saca de esto en la página 54? Freud introduce un término y da una definición que ofrece dificultades por tener contradicciones internas, el principio de Nirvana: disminuir, mantener constante o suprimir la tensión interna del estímulo. Las tres cosas son inconciliables. Aquí dice que este principio lleva a la muerte:

Y puesto que hemos discernido como la tendencia dominante de la vida anímica, y quizá de la vida nerviosa en general, la de rebajar, mantener constante, suprimir la tensión interna de estímulo (el *principio de Nirvana*, según la terminología de Barbara Low[1920, pág 73]), de lo cual es expresión el principio de placer, ese constituye uno de nuestros más fuertes motivos para creer en la existencia de pulsiones de muerte (54).

La pulsión sexual es pulsión de vida orientada al objeto, antes era “actividades que pueden cambiar de meta y objeto” a diferencia de las pulsiones de autoconservación que no pueden cambiar de meta (Tres ensayos...). Ahora, sexual es vida hacia otro objeto. La oposición con autoconservación se pierde al estar ambas en Eros. De la anterior teoría pulsional conserva en la pulsión de vida el conflicto entre libidino yoica y de objeto. Las células de uno con su pulsión de vida protegen a la otra de su pulsión de muerte. A cada una de las pulsiones que llevan a reconstruir la filogenia del individuo, es decir la repetición de la filogenia en el embrión humano, le llama “pulsión parcial”. Este capítulo finaliza con una síntesis excelente en una nota al pie de página 59 que citamos en su totalidad:

Agreguemos aquí algunas palabras destinadas a esclarecer nuestra terminología, que en el curso de estas elucidaciones ha tenido un cierto desarrollo. Supimos qué eran las “pulsiones” sexuales por su relación con los sexos y con la función de reproducción. Y después conservamos ese nombre cuando los resultados del psicoanálisis nos obligaron a aflojar el nexo de esas pulsiones con la reproducción. Con la tesis de la libido narcisista y la extensión del concepto de libido a la célula individual, la pulsión sexual se nos convirtió en Eros, que procura esforzar las partes de la sustancia viva unas hacia otras y cohesionarlas; y las comúnmente llamadas pulsiones sexuales aparecieron como la parte de este Eros vuelta hacia el objeto. Según la especulación este Eros actúa desde el comienzo de la vida, y como “pulsión de vida”, entra en oposición con la “pulsión de muerte”, nacida por la animación de lo inorgánico. La especulación busca entonces resolver el enigma de la vida mediante la hipótesis de estas dos pulsiones que luchan entre sí desde los orígenes. [Agregado en 1921:] Menos abarcable es quizás el cambio experimentado por el concepto de “pulsiones yoicas”. Originariamente llamamos así a todas aquellas orientaciones pulsionales que nos resultaban menos conocidas, que podían diferenciarse de las pulsiones sexuales dirigidas al objeto; pusimos las pulsiones yoicas en oposición a las pulsiones sexuales, cuya expresión es la libido. Más tarde entramos en el análisis del yo y discernimos que también una parte de las “pulsiones yoicas” es de naturaleza libidinosa y ha tomado por objeto al yo propio. Estas pulsiones de autoconservación narcisistas debieron computarse, entonces, entre las pulsiones sexuales libidinosas. La oposición entre pulsiones yoicas y pulsiones sexuales se convirtió en la que media entre pulsiones yoicas y pulsiones de objeto, ambas de naturaleza libidinosa. Pero en su lugar surgió una nueva oposición entre pulsiones libidinosas (yoicas y de objeto) y otras que han de estatuirse en el interior del yo y quizá puedan pesquisararse en las pulsiones de destrucción. La especulación convirtió esta oposición en la que media entre pulsiones de vida (Eros) y pulsiones de muerte.

g. Freud comienza el capítulo afirmando que si se confirma la hipótesis del carácter conservador de las pulsiones, por querer restablecer un estado anterior, no es curioso que tantos procesos de la vida anímica se lleven a cabo con independencia del principio de placer. Dice:

Hemos discernido como una de las más tempranas e importantes funciones del aparato anímico la de “ligar” las mociones pulsionales que le llegan, sustituir el proceso primario que gobierna en ellas por el proceso secundario, trasmudar su energía de investidura libremente móvil en investidura predominantemente quiescente (tónica). En el curso de esta trasposición no es posible advertir el desarrollo de displacer, mas no por ello

se deroga el principio de placer. La trasposición acontece más bien al servicio del principio de placer, la ligazón es un acto preparatorio que introduce y asegura el imperio del principio de placer (60).

Plantea aquí varios interrogantes, como la relación entre ligadura e intensidad entre placer y displacer.

Separemos función y tendencia de manera más tajante que hasta ahora. El principio de placer es entonces una tendencia que está al servicio de una función: la de hacer que el aparato anímico quede exento de excitación, o la de mantener en él constante, o en el nivel mínimo posible, el monto de la excitación. Todavía no podemos decidirnos con certeza por ninguna de estas versiones, pero notamos que la función así definida participaría de la aspiración más universal de todo lo vivo a volver atrás, hasta el reposo del mundo inorgánico. Todos hemos experimentado que el máximo de placer asequible a nosotros, el del acto sexual, va unido a la momentánea extinción de una excitación extremada. Ahora bien, la ligazón de la moción pulsional sería una función preparatoria destinada a acomodar la excitación para luego tramitarla definitivamente en el placer de descarga (60).

Los procesos con primer nivel de ligadura (procesos primarios) son más intensos que los que tienen segundo nivel de ligadura, (procesos secundarios), sensaciones que cualifica la conciencia.

Por otra parte los procesos primarios, cronológicamente son anteriores, “el afán de placer se exterioriza al comienzo de la vida anímica con mayor intensidad que más tarde, pero no tan irrestrictamente; se ve forzado a admitir frecuentes rupturas. En épocas de mayor madurez, el imperio del principio de placer está mucho más asegurado, pero él mismo no ha podido sustraerse al domeñamiento más que las otras pulsiones” (60).

Hasta ahora placer y displacer son la traducción del aparato a la disminución o aumento de cantidades. Ahora la conciencia registra estados de tensión que podrá ser placentera o no.

“Ahora bien, ¿hemos de entender que por medio de estas sensaciones diferenciamos los procesos de la energía ligada y los de la no ligada, o la sensación de tensión ha de referirse a la magnitud absoluta, eventualmente al nivel de la investidura, mientras que la serie placer-displacer apunta al cambio de las

magnitudes de investidura dentro de la unidad de tiempo?" (61). Estas cuestiones Freud las había estudiado en el "Proyecto..." Es decir, el incremento de tensión dentro del aparato, tendría que ver con una dimensión cuantitativa, en tanto que las sensaciones de placer y displacer estarían referidas a una dimensión cualitativa, dada por un factor temporal. Hay un trabajo del Dr. Ricardo Avenburg, presentado en un ateneo de APdeBA "Acerca de la cualidad psíquica", en el que plantea: "Si la temporalidad cruza todo el modelo, ¿cómo se constituyen esos ritmos, estos períodos? ¿Cuál es la unidad de tiempo a partir de la cual se refiere la simple descarga cualitativa? ¿Cómo se ingresa al Principio de Placer a partir de los simples aumentos y disminuciones del nivel de excitación?" Avenburg responde "el bebé, en la experiencia de satisfacción, confronta su propio ritmo, aún inespecífico, con el ritmo de descarga (placentero) de la madre. Este ritmo materno se ofrece como unidad de tiempo. En las ulteriores actividades placenteras ambos tiempos están ya inscriptos en el sujeto. Esta experiencia organizante materna posibilita... experiencias de placer que constituyen el pasaje del principio de constancia al principio de placer-displacer (p 15). Eros liga a Tánatos y permite su inscripción a través de este repique del sujeto por la experiencia de asistencia con la madre. La madre brinda asistencia al desamparo del bebé y a la vez contribuye con sus ritmos (de placer) a la constitución del placer de él".

Volviendo al texto de Freud, continúa en la página 61 señalando que Eros es más revoltoso, permanentemente genera tensiones cuya resolución es sentida como placer, en tanto que las pulsiones de muerte son más silenciosas.

El principio de placer parece estar directamente al servicio de las pulsiones de muerte; es verdad que también monta guardia con relación a los estímulos de afuera, apreciados como peligros por las dos clases de pulsiones, pero muy en particular con relación a los incrementos de estímulo procedentes de adentro, que apuntan a dificultar la tarea de vivir (61).

Lady Madeline, Lady Tánatos

En el Más allá... Freud establece una nueva dualidad entre pulsión de vida, Eros, y pulsión de muerte, Tánatos. Eros incluye ahora las pulsiones de

autoconservación (cuya energía es el interés) y sexuales (cuya energía es la libido). El amor y el odio constituyen los observables de esta nueva dualidad entre Eros y Tánatos. Freud ya había establecido en escritos previos tres características de la pulsión: *fuerza, meta y objeto*. En la metapsicología agrega *perentoriedad*, y en el Más allá... le agrega el *carácter conservador*. Antes Freud pensaba la repetición en función de la búsqueda de placer, o de evitar el displacer. Ahora lo nuevo es que la repetición está relacionada con algo más fuerte e independiente del principio del placer. La repetición es una característica de la pulsión, la pulsión es reiterativa. La pulsión es un esfuerzo de reproducción de un estado anterior. Freud está trasladando el principio de inercia de la física, a lo repetitivo en lo orgánico, y al principio de constancia en lo mental. La pulsión de muerte es originaria e intenta restituir un estado de inanimación original; mientras que las pulsiones de vida son pulsiones parciales que buscan restituir la primera animación, y asegurar el camino hacia la muerte peculiar del organismo y alejar otras posibilidades de regreso a lo inorgánico que no sean las inmanentes. La pulsión de vida siempre busca objetos, busca ligar. La energía no ligada lleva a la repetición más allá de las posibilidades del aparato. Dentro del aparato, la energía debe tener algún nivel de ligadura para poder ser procesada. Al conseguir el primer nivel de ligadura se está en proceso primario, que también será repetitivo, también tendrá características reiterativas. No se repite para ligar, sino que se aprovecha la repetición para ligar. Cuando el bebé alucina, ya hay ligadura y repetición. Cuando la energía de proceso primario no puede pasar a secundario, se habla de situación traumática y también se descarga a través de síntomas. (Freud, 39).

En el cuento vemos que cada uno de los personajes parece funcionar de acuerdo a principios diferentes y de manera diferente en cuanto a la mezcla pulsional. El narrador funciona en el proceso secundario, de acuerdo al principio de realidad, que es una modificación del principio de placer. Todo lo que hace es siempre está precedido por el pensamiento, por el examen de realidad. Y siempre expresa cierto grado de conflicto entre lo que siente que desearía hacer, y lo que debe hacer. El

primer conflicto al que hace referencia, aunque de manera sutil, es entre acudir o no al llamado de su amigo, “acababa de recibir una carta en una región distinta del país – una carta suya–, la cual, por su tono exasperadamente apremiante, no admitía otra respuesta que la presencia personal”. Luego describe las afecciones de Usher, y agrega, “La manera en que se decía esto y mucho más, este pedido hecho de todo *corazón*, no me permitieron vacilar y, en consecuencia, obedecí de inmediato al que, no obstante consideraba un requerimiento singularísimo” (244). Otro conflicto es al leerle a Usher el libro para distraerlo, y escuchar el segundo ruido. Allí el narrador querría salir corriendo, porque está aterrado, pero también siente que se debe quedar a auxiliar a su amigo. Dice, “Oprimido, como por cierto lo estaba desde la segunda y más extraordinaria coincidencia, por mil sensaciones contradictorias, en las cuales predominaban el asombro y un extremado terror, conservé, sin embargo, suficiente presencia de ánimo para no excitar con ninguna observación la sensibilidad nerviosa de mi compañero” (262). Vemos que el placer y la satisfacción se buscan siempre para el narrador a través de un rodeo, del proceso secundario, que involucra siempre en algún punto, el examen de realidad.

Usher, por otro lado, ha alcanzado un primer nivel de ligadura que se manifiesta en un funcionamiento de proceso primario, en un funcionamiento regido por el principio de placer. Una vez que el narrador arriba, los dos amigos evitan hablar de Lady Madeline, e intentan distraerse refugiándose en el arte. Dice el narrador, “En los varios días posteriores, ni Usher ni yo mencionamos su nombre [...] Pintábamos y leíamos juntos; o yo escuchaba, como en un sueño, las extrañas improvisaciones de su elocuente guitarra” (251). Las extrañas improvisaciones de la guitarra son como los síntomas de Usher. Implican una forma privada de expresión. Usher hace síntomas, sufre, se queja y pide ayuda, está atrapado en el proceso primario. La energía no puede pasar al proceso secundario, no puede ser ligada, lo cual indica, como ha dicho Freud, que se encuentra en una situación traumática y que sólo se produce una descarga a través de los numerosos síntomas que presenta Usher. Usher actúa en función del principio de placer, no puede pensar, no puede

realizar el rodeo que realiza el narrador. Así es como está entregado a sus síntomas, entregado al “destino”, a la repetición y al goce. Dice al comienzo, “Moriré –dijo–, *tengo* que morir de esta deplorable locura. Así, así y no de otro modo me perderé” (249). Usher parece haber alcanzado la etapa del autoerotismo, pero la configuración del narcisismo ha sido patológico, como lo indican las diversas afecciones que lo aquejan: la melancolía ante la pérdida del objeto de amor, la hipocondría, el insomnio. Es decir que fallan las pulsiones de autoconservación.

Finalmente, Lady Madeline es sólo un cuerpo, un cuerpo que no ha sido siquiera libidinizado, un cuerpo no erogenizado. Lady Madeline no ha alcanzado siquiera el primer nivel de ligadura, es toda Tánatos, pura desligadura. No ha alcanzado siquiera la etapa del autoerotismo. Parte de lo terrorífico de este personaje es precisamente que no busca ningún objeto, no busca nada, o podríamos decir que busca *nada*. No es posible imaginar algo o alguien o algún tipo de comunicación que la apacigüe, algún acercamiento que la tranquilice. El narrador describe con asombro su primer encuentro con ella, “Mientras hablaba, lady Madeline pasó lentamente por un lugar apartado del aposento y, sin notar mi presencia, desapareció” (250). Es un personaje mortífero y silencioso, que permanece ajeno al mundo de los ritmos, al mundo de los objetos, al mundo de los intercambios, al mundo del erotismo y del placer. “La enfermedad de Lady Madeline había burlado durante mucho tiempo la ciencia de sus médicos. Una apatía permanente, un agotamiento gradual de su persona y frecuentes aunque transitorios accesos de carácter parcialmente cataléptico” (250). Lady Madeline se ha quedado más allá del principio de placer. No duerme, no sueña, no habla, y no está viva ni muerta. Es pura repetición, puro automatismo. Es sólo una fuerza constante que insiste y que busca la muerte, tal como lo revela su última imagen, cuando se presenta en el cuarto del narrador luego de haber escapado del ataúd y haber trepado las escaleras, con gran dificultad, hasta la habitación del narrador,

allí, del otro lado de la puerta, ESTABA la alta y amortajada figura de lady Madeline Usher. Había sangre en sus ropas blancas, y huella de acerba lucha en cada parte de su descarnada persona. Por un momento permaneció

temblorosa, tambaleándose en el umbral; luego, con un lamento sofocado, cayó pesadamente hacia adentro, sobre el cuerpo de su hermano, y en su violenta agonía final lo arrastró al suelo, muerto, víctima de los terrores que había anticipado (264).

Para poder pensar en el personaje de Lady Madeline, y en los otros también, se puede volver brevemente a considerar la nueva dualidad entre Eros y Tánatos. En el nacimiento se dan ambas pulsiones, sin embargo, para evitar su poder destructivo, la pulsión de muerte debe ser proyectada afuera. Encuentra así al objeto y por anaclisis se une a la pulsión de vida. En el Proyecto... Freud explica el displacer en relación a un aumento de tensión en el aparato psíquico. A esta situación se ingresa a través de la primera experiencia de satisfacción. El bebé confronta su ritmo inespecífico de descarga con el ritmo placentero de la madre. Es decir que el ritmo materno se ofrece como unidad de tiempo. Ambos ritmos están inscritos en el sujeto en las ulteriores actividades placenteras. Estas son las experiencias que constituyen el pasaje del principio de constancia al principio de placer-displacer. Es decir que la madre asiste al bebé en su desamparo y contribuye con sus propios ritmos de placer a la constitución del placer en él. La madre es la encargada de ayudar a dar cualidad a la cantidad, es decir, es la encargada de ayudar a transformar lo físico en psíquico. La madre encarna al otro de los primeros cuidados, es el objeto encargado de llevar a cabo la *acción específica*, la modificación en el mundo exterior para que cese el estímulo, es decir, es la encargada de traducir las necesidades del bebé e intentar satisfacerlas. Freud explica en el Proyecto, al referirse a la vivencia de satisfacción, que este objeto experimentado impone al bebé normas de conducta que el bebé aceptará por su desamparo, por lo que el desamparo es uno de los motivos de la constitución moral. Freud va a llamar a este objeto *objeto experimentado*, y para otros autores también tendrá suma importancia. Para Lacan será el *Otro de los cuidados ajenos*, para Klein será una *madre con capacidad de recibir identificaciones proyectivas*, para Winnicott será la *madre suficientemente buena*, para Bion será una madre con capacidad de *reverí*, para Meltzer será una madre con *capacidad de transformar en palabras la angustia del bebé*. Es decir que este objeto experimentado que actúa ante el

desvalimiento del bebé, será fundamental para el desarrollo del bebé. Ningún autor parece prescindir de él para explicar el desarrollo patológico. La madre, si es que la hubo, porque no parece que hubiera habido una madre, ha fracasado completamente con Lady Madeline. También ha fracasado con Usher, aunque de manera menos drástica.

Aquí la función materna no ha protegido a los bebés del desamparo. Esta casa no ha funcionado como la primera casa de Bachelard, la casa que protege y envuelve a la vida naciente y posibilita la ensoñación, la intimidad, la fantasía y el pensamiento. La protección frente al desamparo ha sido excesiva, no ha habido ritmos, no ha habido ausencias. La casa los ha apresado y les ha impedido conectarse con el mundo exterior. Lady Madeline vive reclusa en su cuerpo, fuera de toda posibilidad de comunicación, fuera del deseo. Usher vive recluso en la casa porque no tolera los estímulos externos intensos. La casa pareciera protegerlos, pero no los protege, los hace débiles e indefensos frente a los estímulos que vienen de dentro, frente al avasallamiento pulsional. La función materna no ha permitido que opere la función paterna. No ha habido padre, ni madre. La casa es símbolo de lo femenino. El nombre del padre es el nombre de la casa. Hay una función paterna que no ha operado. “La enfermedad de lady Madeline”, dice el narrador, “había burlado durante mucho tiempo la ciencia de sus médicos” (250), ha burlado la ciencia, la ley del padre, se podría agregar. En el cuento hay algunas referencias a una relación incestuosa entre los hermanos, eso está sólo sugerido, no tenemos evidencia textual de ello, pero de lo que sí hay evidencia textual es de una historia de endogamia, “Conocía también el hecho notabilísimo de que la estirpe de los Usher, siempre venerable, no había producido, en ningún período, una rama duradera; en otras palabras, que toda la familia se limitaba a la línea de descendencia directa y siempre, con insignificantes y transitorias variaciones, había sido así” (245).

Este fracaso del objeto experimentado encargado de traducir las necesidades del bebé y llevar a cabo la acción específica que haga cesar los estímulos, nos lleva a considerar otro aspecto que Freud desarrolla en el Más allá... que es el tema del

trauma. El trauma sucede cuando hay una cantidad de energía que no puede ser procesada. La energía libre es la energía que se encuentra en el soma o en el mundo exterior. Dentro del aparato, esa energía necesita tener algún tipo de ligadura para poder ser procesada. El primer nivel de ligadura da origen al principio de placer, que se manifiesta como proceso primario. Es distinta la energía libre del mundo externo, que la del proceso primario. En el preconciente la adherencia de la energía a las huellas mnémicas es mayor, y se manifiesta como proceso secundario. La energía no puede pasar de una huella anémica a otra libremente como en el sistema inconciente. La energía externa actúa sobre el soma, y esto produce desprendimientos de energía sexual (libido), que es lo que ingresa en el aparato. De modo que lo traumático es lo pulsional. Lo que ocurre afuera actúa por lo que se desprende adentro. La madre, como objeto de los cuidados ajenos, cumple un rol como barrera protectora antiestímulo. Freud entiende el trauma (está hablando en este artículo de neurosis traumática, intentando explicar los sueños traumáticos), como la ruptura de la barrera de protección antiestímulo, no por la violencia mecánica, sino por el terror y el peligro de muerte, por la falta de investidura de los sistemas que reciben primero los estímulos, por la falta del apronte angustiado. Las barreras antiestímulo que Freud menciona son seis: El dispositivo general protector (la cubierta de tejido que cubre al organismo, la piel), los órganos sensoriales, la intermitencia en el funcionamiento de los sentidos, la proyección de estímulos internos afuera, la ligadura de estímulos que llegan al aparato y el apronte angustiado.

El narrador presenta las barreras antiestímulo conservadas. Freud distingue entre la angustia, que es un estado de expectativa del peligro; el miedo, que tiene un objeto específico; y el terror, que es la respuesta emocional cuando se corre un peligro sin estar preparado, sorpresivamente. Las barreras funcionan en el narrador, cuyos sentidos funcionan de manera medida y con la debida intermitencia. Especialmente notable es su apronte angustiado. Desde el comienzo el narrador está preparándose para que algo tremendo ocurra, y si bien su sorpresa es grande cuando finalmente ocurre, logra escapar y logra evitar el daño, y luego cuenta la historia, es

decir, es capaz de ligar, de descargar su aparato psíquico. No sucede así Usher y Lady Madeline, que están y permanecen atrapados por el terror. En Usher todas estas barreras antiestímulo han sido avasalladas. Su piel es frágil, muy pálida, cadavérica. Sus ojos y sus sentidos son demasiado permeables, no funcionan como barreras, ni funcionan con la debida intermitencia. Usher recibe toda la información, sin intermitencia. Los estímulos internos no pueden ser proyectados correctamente afuera, porque el afuera y el adentro no están bien diferenciados, tal como lo indican la omnipotencia del pensamiento, el animismo, etc. Lady Madeline, por otro lado, es puro trauma. Lady Madeline es un cuerpo no erogenizado. En ella Tánatos no ha sido ligada por Eros, y no hay siquiera un funcionamiento primario. Lady Madeline y Usher son personajes traumatizados. La casa/madre los ha *protegido* perversamente de los estímulos exteriores, pero los ha hecho frágiles y los ha dejado a merced de los estímulos interiores. El horror los ataca desde dentro. La muerte los sorprende desde lo más profundo de la casa, desde lo más profundo de las catacumbas, desde el fondo del estanque, y se los traga:

De aquel aposento, de aquella mansión huí aterrado. Afuera seguía la tormenta en toda su ira cuando me encontré cruzando la vieja avenida. De pronto surgió en el sendero una luz extraña y me volví para ver de dónde podía salir fulgor tan insólito, pues la vasta casa y sus sombras quedaban solas a mis espaldas. El resplandor venía de la luna llena, roja como la sangre, que brillaba ahora a través de aquella fisura casi imperceptible dibujada en zigzag desde el tejado del edificio hasta la base. Mientras la contemplaba, la fisura se ensanchó rápidamente, pasó un furioso soplo del torbellino, todo el disco del satélite irrumpió de pronto ante mis ojos y mi espíritu vaciló al ver desmoronarse los poderosos muros, y hubo un largo y tumultuoso clamor, como la voz de mil torrentes, y a mis pies el profundo y corrompido estanque se cerró sombrío, silencioso, sobre los restos de la Casa Usher.

iv. Lo ominoso (1919)

Freud afirma que lo ominoso “es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (220) Freud explica que hay dos caminos para llevar a cabo la indagación sobre lo ominoso. Por un lado rastreando lo que ha ido sedimentando en la lengua a través del tiempo, y por

otro lado, a través del estudio de todo cuanto despierta ese sentimiento en las personas. Inicia la indagación de “lo ominoso” haciendo un estudio etimológico del término alemán “Unheimlich”. “Unheimlich” significa *no familiar* (el prefijo “Un” expresa negación), y “Heimlich” o “Heimisch” significa *perteneciente a la casa, familiar, doméstico, de confianza e íntimo*. Describe un lugar, entonces, como el hogar, donde nos sentimos protegidos y donde se tiene confianza e intimidad, donde se está al resguardo. Pero precisamente por esta vía de la de la intimidad, de la privacidad y el resguardo, es por la que la palabra adquiere el significado contrario, adquiere la connotación de oculto, clandestino, pecaminoso, secreto, escondido y peligroso. De la larga lista de significados que ha transcripto, dice Freud, “Lo más interesante para nosotros es que la palabrita *heimlich*, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesta *unheimlich*. Por consiguiente, lo *heimlich* deviene *unheimlich*” (224). La palabra ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir con el opuesto. Freud propone unir esto con el “aún no esclarecido” significado que Schelling le ha dado a lo “Unheimlich”. Según Schelling se llama unheimlich “a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz”. Se propone entonces pasar revista a las personas, cosas, impresiones, procesos y situaciones que son capaces de despertarnos el sentimiento de lo ominoso. Comienza por analizar lo que Jentsch propone como requisito para producir lo ominoso, la “duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte” (226). Jentsch menciona como ejemplos el ataque epiléptico y las manifestaciones de la locura que despiertan en el espectador sospechas de procesos automáticos, mecánicos. Freud no está de acuerdo con esto, y propone el análisis de un cuento de E.T. A. Hoffmann, “El Hombre de la Arena”, para demostrarlo.

El “Hombre de Arena” narra la historia del estudiante Nathaniel, quien a pesar de encontrarse feliz, no puede olvidar los incidentes terroríficos asociados a la muerte de su amado padre. La historia es que la madre hacía que Nathaniel y sus hermanos se acostaran temprano amenazándolos con la llegada de “el Hombre de la

Arena". Llegaba entonces un visitante que requería a su papá en el estudio. Cuando le preguntaban a la madre por el hombre de la arena, la madre negaba su existencia, pero una vieja cuidadora le explicó a Nathaniel que se trataba de un hombre malo que busca a los niños que no quieren irse a la cama y les arroja puñados de arena en los ojos hasta que los ojos se les salen. Se lleva luego los ojos en una bolsa para dárselos a sus hijitos, que lo esperan en el nido, y que tienen unos piquitos curvos como los de la lechuga, y picotean así los ojos de los niños que se portan mal. Un día Nathaniel se escondió en el estudio del padre para espiar lo que hacía con el visitante, a quien reconoció como el abogado Coppelius. Su padre y el visitante hacen algo con un brasero lleno de carbones encendidos. El niño escucha que Coppelius exclama "¡Ojo, ven aquí!" y ante sus gritos de terror, el niño es atrapado por Coppelius, que intenta echarle los carbones encendidos en los ojos. El padre del niño salva sus ojos, pero el niño cae en un desmayo y una larga enfermedad. Un año después de este episodio, tras otra visita de Coppelius, el padre de Nathaniel muere a raíz de una explosión en su estudio, y Coppelius desaparece del lugar y no deja rastros. Tiempo después, el estudiante Nathaniel cree reconocer esta figura terrorífica de su infancia en un óptico ambulante, un italiano llamado Giuseppe Coppola que vende barómetros en la ciudad universitaria donde estudia Nathaniel. Además de barómetros, para el espanto de Nathaniel, el hombre ofrece también "bellos ojos". Los bellos ojos ofrecidos no eran más que anteojos. Nathaniel le compra unos prismáticos de bolsillo. Con estos prismáticos, Nathaniel espía la casa vecina, porque se ha enamorado de la supuesta hija del profesor Spalanzani, Olimpia, olvidando a su inteligente y serena novia. Pero Olimpia es un robot, hecho de madera, a quien Spalanzani le ha puesto un mecanismo de relojería y Coppola, el Hombre de la Arena, los ojos. El estudiante los sorprende disputándose la muñeca Olimpia. El óptico se lleva a la muñeca de madera, sin ojos, y el mecánico Spalanzani le arroja al pecho a Nathaniel los ojos de Olimpia, ensangrentados, y dice que Coppola se los había robado a Nathaniel. Nathaniel sufre un nuevo ataque de locura, y en su delirio aparece el "¡Uy, uy, uy! ¡Círculo de fuego, círculo de fuego! ¡Gira, círculo de fuego, lindo, lindo! ¡Muñequita de madera, uy, bella

muñequita de madera, gira!” Se arroja entonces sobre Spalanzani, el presunto padre de Olimpia, para estrangularlo.

Ha pasado un largo tiempo y Nathaniel vuelve a recuperarse de una prolongada enfermedad. Ha recuperado a su novia, Clara, a quien piensa desposar en poco tiempo, y pasea con ella y el hermano de ella por la ciudad. Se detienen frente a la alta torre del Ayuntamiento y Clara le propone a Nathaniel que suban a la torre. Ambos suben, y el hermano de la novia permanece abajo. Una vez arriba, Clara observa algo en la calle. Nathaniel lo observa con los prismáticos de Coppola, y nuevamente cae presa de la locura, y a la voz de “¡Muñequita de madera, gira!” , pretende arrojar a Clara desde lo alto. El hermano acude en su auxilio, la salva, y desciende con ella. Arriba, el loco furioso exclama “¡Círculo de fuego, gira!” Entre las personas reunidas en la calle está el abogado Coppelius, que ha reaparecido, y que ha sido la causa del estallido de locura de Nathaniel. Alguien sugiere que suban a buscar a Nathaniel, pero Coppelius asegura que ya bajará por sus propios medios. Nathaniel se arroja al vacío gritando “¡Sí, bellos ojos, bellos ojos!” Al quedar sobre el pavimento con la cabeza rota, el Hombre de la Arena se ha perdido entre la multitud.

Freud, al contrario de lo que diría Jentsch, afirma que el sentimiento de lo ominoso no es causado en este cuento por la duda acerca del carácter animado de la muñeca Olimpia, sino por la figura del Hombre de la Arena. Freud explica que la angustia de Nathaniel frente a la posibilidad de perder los ojos es un sustituto ante la angustia de castración. Dice Freud:

¿Por qué el Hombre de la Arena aparece todas las veces como el perturbador del amor? Hace que el desdichado estudiante se malquiste con su novia y con el hermano de esta, que es su mejor amigo; aniquila su segundo objeto de amor, la bella muñeca Olimpia, y lo constriñe al suicidio cuando está por consumar una dichosa unión con Clara, a quien ha recuperado. Estos rasgos del cuento, como otros muchos, parecen caprichosos y carentes de significado si uno desautoriza el nexo de la angustia por los ojos con la castración, pero cobran pleno sentido si se remplace al Hombre de la Arena por el padre temido, de quien se espera la castración (232).

En una nota a pie de página explica que en la historia infantil, el padre y Coppelius forman la *imago*-padre fragmentada en dos opuestos por obra de la

ambivalencia, uno castigador y otro bueno. Mientras que el castigador lo amenaza con dejarlo ciego (castración), el padre bueno salva sus ojos. El deseo infantil de que el padre malo muera es figurada, por la represión, a través de la muerte del padre bueno de la que se culpa a Coppelius. Nuevamente, las figuras masculinas que aparecen después, el profesor Spalanzani y el óptico Coppola, corresponde al mismo complejo. Olimpia, por otro lado, es un complejo desprendido de Nathaniel. La identidad entre Olimpia y Nathaniel está figurada por el hecho de que los ojos de Nathaniel han sido puestos en Olimpia, y por el hecho del enamoramiento “narcisista” que Nathaniel siente por ella. La historia de Nathaniel podría pensarse como la historia de un joven fijado al padre por el complejo de castración, que por lo tanto es incapaz de amar a la mujer. Es decir que Freud reconduce lo ominoso del cuento de Hoffmann a la angustia del complejo infantil de castración, y en general lo reconduce a los deseos infantiles. El tema de la muñeca y la distinción entre lo animado e inanimado tiene que ver, explica, con una frontera que no está aún bien delimitada en la infancia y, en todo caso, con el deseo infantil de la animación de las muñecas. Deja este tema pendiente y pasa a analizar los desencadenantes de lo ominoso a través de otra historia de Hoffmann, “Los elixires del diablo”, que juzga demasiado compleja para relatar.

Destaca entonces los motivos de efecto ominoso más salientes. Estos serán: el tema del doble, el tema de la repetición de lo igual, la omnipotencia de pensamiento, y el nexo que tiene esto con la muerte. Tomemos el tema del doble en primer lugar. Freud destaca la presencia de *dobles*, “la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas” (234). Este tema ha sido estudiado por O. Rank, y tiene relación, explica Freud, con la propia imagen en el espejo y con la sombra, el espíritu tutelar, la doctrina del alma y el miedo a la muerte. El origen del motivo del doble es una seguridad contra el sepultamiento del yo, una manera de desmentir enérgicamente el poder de la muerte. Probablemente el alma inmortal fura el primer doble del cuerpo. Este desarrollo cultural y psíquico corresponde a la etapa del narcisismo primario que gobierna la vida anímica tanto del hombre primitivo, dice Freud, como del niño. Es interesante la evolución que sigue este tema, puesto

que una vez superada la etapa del narcisismo inicial, la figura del doble no es sepultada junto con este narcisismo inicial, sino que se transforma en algo ominoso, anunciador de la muerte. Finalmente, esta escisión del yo recibe un nuevo contenido a partir de los posteriores estadios de desarrollo del yo. En el interior del yo se forma una instancia particular, que sirve a la observación de sí y a la autocrítica, desempeña el trabajo de censura psíquica, y se nos hace presente en la conciencia como “conciencia moral”. Esta instancia puede tratar al resto del yo como objeto, y por lo tanto permite llenar esta antigua representación del doble con un nuevo contenido y atribuirle diversas cosas, como lo que ante la autocrítica aparece como parte del narcisismo primario ya superado. Sobre este punto concluye Freud que, “el carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios” (236).

Tras analizar el tema de lo ominoso, Freud continúa con “las otras perturbaciones del yo utilizadas por Hoffmann. Se trata, en todos los casos, de un retroceso a fases singulares de la historia del desarrollo del sentimiento yoico, de una regresión a épocas en que el yo no se había deslindado netamente del mundo exterior, ni del Otro” (236). Toma primero el factor de *la repetición de lo igual*, señala como clave la repetición no deliberada de algo en sí mismo inofensivo, como lo que engendra el sentimiento de desvalimiento y ominosidad, y nos impone la idea de lo fatal, lo inevitable, en situaciones cotidianas que de otro modo sólo habríamos juzgado como casualidades. La idea de la repetición ya ha sido tratada en un trabajo cinco años antes, “Recordar, repetir, reelaborar” (1914), y que terminará de elaborar en “Más allá del principio de placer” (1920). Freud se refiere aquí a la compulsión a la repetición, que atañe a lo inconciente, y que está asociada a la pulsión, tiene que ver con la naturaleza conservadora de la pulsión y con la fijación, la adhesividad de la pulsión (vuelve a buscar más allá donde encontró satisfacción). Frente a la compulsión a la repetición el principio de placer queda narcotizado, algo del orden de

lo coercitivo se le impone al sujeto, irrumpe en el aparato psíquico, y no puede ser ligado (a través de síntomas, por ejemplo). La compulsión de la repetición es un funcionamiento que tiene que ver con el proceso primario. Lo ominoso del retorno de lo igual se remite a la vida anímica infantil, la pulsión de muerte se exterioriza en la vida anímica infantil. El siguiente factor determinante de lo ominoso que analiza Freud es la *omnipotencia del pensamiento*. La omnipotencia del pensamiento se corresponde con una antigua concepción del mundo del animismo, que llenaba el universo primitivo con espíritus humanos, y que obedece a la sobreestimación narcisista de los propios procesos anímicos. La omnipotencia de pensamiento se manifiesta en la técnica de la magia; en la atribución de virtudes ensalmadoras a personas ajenas y cosas; y en todo lo que ese narcisismo ilimitado de épocas tempranas permitían crear para protegerse de los peligros de la realidad, es decir, para protegerse del desvalimiento. Un período similar es atravesado en el desarrollo temprano individual, dejando ciertas huellas, restos y secuelas que pueden exteriorizarse. Todo lo que hoy nos resulta ominoso lo hace porque toca estos restos de actividad y los incita a exteriorizarse.

En este punto de la investigación, Freud ya está en condiciones de hacer dos señalamientos. En primer lugar, que todo afecto de una moción de sentimientos, si es reprimida, se muda en angustia. Por lo tanto, seguramente habrá un grupo de cosas que provocan angustia, que tendrán que ver con el retorno de lo reprimido, que será lo ominoso. A partir de este primer señalamiento hace otro, y es que si esta es la naturaleza secreta de lo ominoso, es posible comprender el uso de la lengua, que pasa de lo Heimliche (familiar) a lo Unheimliche (lo no familiar), porque lo ominoso no es algo nuevo ni algo ajeno, sino “lo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión” (241). Este esclarecimiento permite entonces comprender la definición de lo ominoso de Schelling, según la cual “lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz” (241). Luego de haber llegado a esta intelección de lo ominoso, Freud decide ponerla a prueba intentando explicar otros casos de lo ominoso.

Algo que resulta ominoso de manera bastante universal es lo que se relaciona de manera íntima con la muerte. Una casa “unheimlich” puede traducirse a otras lenguas como “una casa llena de fantasmas”. Los seres humanos hemos progresado poco desde épocas primordiales en nuestra comprensión de la muerte. Se piensa en la muerte como un fenómeno universal, pero la representación de la propia mortalidad sigue siendo enigmática. Los hombres primitivos sentían una gran angustia frente a la muerte, y se pensaba que el muerto se había transformado en un enemigo del sobreviviente y pretendía llevárselo consigo para acompañarlo en su nueva existencia. La represión necesaria para que esto primitivo retorne como algo ominoso tiene que ver con que las personas cultas ya no creemos más en la presencia visible de las almas de los difuntos, con que hemos sustituido la actitud ambivalente y ambigua de otras épocas por una actitud piadosa. No quedan muchos factores que vuelvan ominoso lo angustiante, además de los ya mencionados: el animismo, la magia y el ensalmo, la omnipotencia de los pensamientos, el nexo con la muerte, la repetición no deliberada y el complejo de castración. Resta hablar de las personas a quienes les atribuimos el propósito de dañarnos con el auxilio de fuerzas particulares, como el “gettatore”, pero esto puede comprenderse dentro del animismo. Lo ominoso de la epilepsia y la locura, que en épocas medievales se atribuía a la acción de demonios, puede comprenderse como algo que se atribuye a la acción de fuerzas secretas, que el psicoanálisis pone al descubierto y por lo tanto ha hecho que en gran medida el psicoanálisis mismo se haya vuelto ominoso para muchos. Miembros seccionados, cabezas cortadas, una mano separada del brazo constituyen algo enormemente ominoso cuando se les atribuye todavía una actividad autónoma, esto puede explicarse por la angustia de castración. Otra cosa que resulta para algunos lo más ominoso de todo es la fantasía de ser enterrados vivos, que el psicoanálisis explica como la transformación de otra fantasía, la de vivir en el seno materno. Algo ominoso que ha quedado implícito, relacionado con el animismo, es el hecho de que se borren los límites entre fantasía y realidad, cuando “un símbolo asume la plena significación de lo significado” (244). Finalmente, el último ejemplo que menciona

Freud es la impresión que para algunos hombres neuróticos producen los genitales femeninos, más precisamente los genitales y el útero materno. Dice Freud, “eso ominoso es la puerta de acceso al antiguo solar de la criatura, al lugar en que cada quien ha morado al comienzo” (244). La represión, que prohíbe el incesto, es lo que aquí marca el prefijo “Un” de la palabra “Unheimlich”. Esto es lo familiar vuelto no familiar por excelencia.

“Lo ominoso es”, entonces, “lo familiar-entrañable que ha experimentado una represión y retorna desde ella” (245). En el último apartado del capítulo Freud se ocupa de distinguir entre lo ominoso en la literatura y lo ominoso del vivenciar, pues observa que muchas veces en la literatura no se produce el efecto de lo ominoso, a pesar de que se representen los factores que hemos mencionado (animismo, muerte, fantasmas, miembros seccionados, el retorno no deliberado de lo igual, etc). Especifica mejor lo ominoso del vivenciar, que responde a condiciones mucho más simples pero abarca un número menor de casos que los casos literarios: contempla el animismo por un lado, y los complejos infantiles reprimidos, por otro lado. En el caso del animismo, se producirá un efecto ominoso vinculado a la omnipotencia del pensamiento, el inmediato cumplimiento de deseo, las fuerzas que procuran daño secreto y el retorno de los muertos. Si bien nosotros ya no creemos en estas cosas Si bien ya no creemos en estas cosas, “tan pronto como en nuestra vida *ocurre* algo que parece aportar confirmación a esas antiguas y abandonadas convicciones, tenemos el sentimiento de lo ominoso, que podemos completar con este juicio: ‘Entonces es cierto que uno puede matar a otro por el mero deseo, que los muertos siguen viniendo y se vuelven visibles en los sitios de su anterior actividad’, y cosas semejantes. Por el contrario, faltará lo ominoso de esta clase en quien haya liquidado en sí mismo de una manera radical y definitiva esas convicciones animistas. Aquí se trata aquí de un examen de realidad. En cuanto a lo ominoso que parte de complejos infantiles reprimidos, como el complejo de castración, la fantasía de seno materno, etc. En lo ominoso que proviene de complejos infantiles no entra en juego el problema de la realidad, sino de la realidad psíquica. Se trata de una efectiva

represión de un contenido y del retorno de lo reprimido, no de la cancelación de la *creencia en la realidad* de ese contenido. Concluye, Freud su indagación sobre lo ominoso con la siguiente afirmación: “Lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles *reprimidos* son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser refirmadas unas convicciones primitivas *superadas*”. Sin embargo, agrega Freud, no siempre se pueden separar con nitidez, puesto que “las convicciones primitivas se relacionan de la manera más íntima con los complejos infantiles y, en verdad, tienen su raíz en ellos” (248).

vi. La experiencia ominosa y el narrador

Como se ha visto, la investigación de Freud sobre “lo ominoso”, a partir del cuento de Hoffmann, lo lleva a determinar que la naturaleza de esa subespecie de la angustia, variedad de lo terrorífico, se ajusta al uso de la lengua, a la evolución del término “Heimlich” (familiar) y su opuesto “Unheimlich” (no familiar) que han llegado a ser sinónimos en algunos sentidos. Lo ominoso, entonces, es “lo familiar-entrañable que ha experimentado una represión y retorna desde ella” (245). También se ajusta a la definición de Schelling, según la cual, “lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz” (241). Freud hace un análisis de los motivos más salientes de lo ominoso: el tema del doble, la repetición de lo igual y la omnipotencia del pensamiento, analiza el nexo de estos temas con la muerte y que los reconduce siempre a deseos infantiles. El *tema del doble* tiene que ver con una escisión temprana en el yo que crea la idea, inicialmente, del alma inmortal, lo cual funciona como una desmentida de la muerte. Pero la idea del alma inmortal evoluciona y no es sepultada junto con el narcisismo primario, sino que se transforma en algo ominoso, en el anunciador de la muerte. Finalmente, este doble deviene la instancia dentro del yo que se ocupa de la observación de sí, de la autocrítica, de la censura psíquica y la conciencia moral (es decir, el superyó). En segundo lugar, el *tema de la repetición de lo igual* va a tener que ver con la compulsión (todavía no ha publicado el más allá del principio de placer) a repetir, que será una característica

que luego desarrollará como propia de la pulsión, el ser conservadora y la fijación, el hecho de volver siempre a buscar satisfacción allí donde la encontró previamente. Otro tema, el *tema de la omnipotencia del pensamiento* funciona también como una protección frente al desvalimiento, e implica la sobreestimación narcisista de los propios procesos de pensamiento. Freud se refiere a estos “motivos” de lo ominoso como “perturbaciones del yo”, y las relaciona siempre con la etapa del narcisismo primario, que si bien luego es superada, no es abolida. Como hemos visto, en el desarrollo se producen retranscripciones sucesivas, pero las ordenaciones previas permanecen activas de manera inconciente.

Finalmente, Freud distingue entre lo ominoso en la literatura y lo ominoso del vivenciar, que es lo que aquí nos interesa. En el vivenciar se da lo ominoso en relación a dos motivos, el animismo, por un lado, y los complejos infantiles reprimidos. El animismo tiene que ver con los motivos de la omnipotencia del pensamiento, el cumplimiento inmediato de deseo, las fuerzas que producen daño secreto y el retorno de los muertos. En lo ominoso vinculado al animismo el examen de realidad es decisivo. Si algo logra hacernos poner en duda algunas de nuestras creencias asumidas sobre la realidad, se despertará un sentimiento ominoso. Pero si nuestras creencias sobre la realidad están firmes, no habrá efecto ominoso. En cuanto a los complejos infantiles, ya no se trata de la realidad objetiva, sino de la realidad psíquica. Y aquí, si alguna impresión hace que falle la represión, y que se reactiven estos complejos reprimidos, al reactivarse producirán un efecto de lo terrorífico, de lo ominoso. Estas dos vertientes de lo ominoso, aclara Freud, la animista y la vinculada a complejos infantiles reprimidos, no siempre pueden dissociarse de manera clara, puesto que las convicciones primitivas están íntimamente vinculadas a los complejos infantiles.

Estas dos vertientes están presentes en el cuento y, efectivamente, no pueden muy bien dissociarse. Es como si unos potenciaran a los otros. Veamos algunos ejemplos. Al llegar a la mansión el narrador experimenta una sensación muy peculiar, “una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al

despertar del fumador de opio, la amarga caída en la existencia cotidiana, el horrible descorrerse del velo” (243). Podríamos pensar en esta situación de descorrimiento del velo como una falla de la represión. No es la realidad lo que aparece ante el corrimiento del velo, sino lo Real, que produce una angustia insoportable en el narrador. El narrador se siente *él* extraño en estos momentos, algo le ha sucedido interiormente. En cambio, en otros momentos el sentimiento de lo ominoso procede del tambaleo de sus creencias sobre la realidad, y consecuentemente, de un examen cada vez más “supersticioso” que va haciendo de la realidad:

[...] y yo no podía luchar con los sombríos pensamientos que se congregaban a mi alrededor mientras reflexionaba. Me vi obligado a incurrir en la insatisfactoria conclusión de que mientras *hay*, fuera de toda duda, combinaciones de simplísimos objetos naturales que tienen el poder de afectarnos así, el análisis de este poder se encuentra aún entre las consideraciones que están más allá de nuestro alcance. Era posible, reflexioné, que una simple disposición diferente de los elementos de la escena, de los detalles del cuadro, fuera suficiente para modificar o quizás anular su poder de impresión dolorosa; y, procediendo de acuerdo con esta idea, empujé mi caballo a la escarpada orilla de un estanque negro y fantástico que extendía su brillo tranquilo junto a la mansión; pero con un estremecimiento aún más sobrecogedor que antes contemplé la imagen reflejada e invertida de los juncos grises, y los espectrales troncos, y las vacías ventanas como ojos. [...] He dicho que el solo efecto de mi experimento un tanto infantil –el de mirar en el estanque– había ahondado la primera y singular impresión. No cabe duda de que la conciencia del rápido crecimiento de mi superstición –pues, ¿por qué no he de darle ese nombre?– servía especialmente para acelerar su crecimiento mismo (244 - 245).

El animismo, por basarse en un juicio de realidad, es a menudo atribuido a Usher. El narrador habla de las ideas “disparatadas” de su amigo, “En líneas generales afirmaba la sensibilidad de todos los seres vegetales. Pero en su desordenada fantasía la idea había asumido un carácter más audaz e invadía, bajo ciertas condiciones, el reino de lo inorgánico” (255). Este terror que surge a partir del examen de realidad, del juicio, cuando la realidad parece desafiar las asunciones que el narrador tiene sobre los límites de la misma, llega a su punto máximo hacia el final del cuento, cuando el narrador lee una novela para distraer a Usher y al leer un ruido, escucha un ruido igual en la casa. Aquí ya no es atribuido por el narrador a algo infantil, o a la

superstición, o a Usher. Aquí es él quien efectúa el examen de realidad y resulta aterrado. Dice el narrador,

ahora con un sentimiento de violento asombro, pues no podía dudar de que en esta oportunidad había escuchado realmente (aunque me resultaba imposible decir de qué dirección procedía) un grito insólito, un sonido chirriante, sofocado y aparentemente lejano, pero áspero, prolongado, la exacta réplica de lo que mi imaginación atribuyera al extranatural alarido del dragón, tal como lo describía el novelista (262).

El terror se hace insoportable la tercera vez que esto sucede. En este ejemplo de los tres ruidos de la ficción que son replicados por ruidos reales, se da una mezcla de los motivos que Freud engloba en el animismo. Se da la omnipotencia de pensamiento y el inmediato cumplimiento de deseo, porque tres veces consecutivas ocurre que el narrador lee el ruido y el ruido se produce en la realidad. También se da la idea de las fuerzas que intentan producir daños secretos y el retorno de los muertos. El terror aquí propicia la huída del narrador, que logra salvarse. El narrador no es avasallado por la experiencia terrorífica, como se ha visto anteriormente, gracias a su apronte angustiado, a que desde que ha entrado en la mansión espera que suceda algo tremendo.

Es posible encontrar en este cuento todos los motivos de lo ominoso que Freud trabaja. El tema de lo familiar que se ha vuelto no familiar es notable desde el comienzo para el narrador en relación al paisaje, a la casa y a Usher. El narrador está sorprendido porque no reconoce todo aquello que antes le fuera tan familiar. Dice, "Aunque de muchachos habíamos sido camaradas íntimos, en realidad poco sabía de mi amigo" (244). Luego agrega, "¡Seguramente hombre alguno hasta entonces había cambiado tan terriblemente, en un período tan breve, como Roderick Usher! A duras penas pude llegar a admitir la identidad del ser exangüe que tenía ante mí, con el compañero de mi adolescencia" (248). Al entrar a la mansión el narrador se sorprende de que todo lo que va viendo, familiar y extraño al mismo tiempo, contribuye a aumentar los sentimientos ominosos. Dice, "mientras no cavilaba en reconocer lo familiar que era todo aquello, me asombraban por lo insólitas las fantasías que esas imágenes habituales provocaban en mí" (247).

También está muy desarrollado el tema del doble. Usher es un doble del narrador. Ambos han sido íntimos amigos en la adolescencia, y es como si al haberse separado, el desarrollo de Usher se hubiese detenido. El narrador se fue, abandonó el pueblo de origen, llegó como dice “acababa de recibir una carta en una región distinta del país –una carta suya–, la cual, por su tono exasperadamente apremiante, no admitía otra respuesta que la presencia personal” (244). En Usher ha fallado la salida exogámica, es como un doble del narrador hasta el momento de haberse alejado. Lady Madeline, por otro lado, es también un doble de Usher. Además del enorme parecido físico entre los hermanos, que son además, mellizos, existe una gran identificación entre ambos. Usher no puede ocultar las lágrimas apasionadas frente a la idea de su desaparición. Es un personaje con el que está íntimamente conectado, a la que siente y escucha de manera sobrenatural. La casa a su vez es un doble de Lady Madeline, y es la muerte misma. Es decir, pareciera que los personajes responden a una serie de dobles cada vez más degradados del narrador: Usher, Lady Madeline, la casa y la muerte misma.

Otro tema muy presente es el animismo y la omnipotencia de pensamiento. Las ideas animistas están presente desde el comienzo. El narrador percibe algo extraño en el ambiente, algo que le produce sentimientos de melancolía. La casa parece haber cobrado sensibilidad a causa de la fusión que los siglos de convivencia y endogamia ha operado entre el edificio y sus habitantes. La especie de conciencia adquirida por la casa se manifiesta como “una extraña incongruencia entre la perfecta adaptación de las partes y la disgregación de cada piedra. Esto me recordaba mucho la aparente integridad de ciertos maderajes que se han podrido largo tiempo en alguna cripta descuidada, sin que intervenga el soplo del aire exterior” (246). Usher le atribuye su enfermedad a ideas animistas, a la influencia de la casa sobre su espíritu, “influencia que algunas peculiaridades de la simple forma y material de la casa familiar habían ejercido sobre su espíritu, decía, a fuerza de soportarlas largo tiempo; efecto que el aspecto *físico* de los muros y las torrecillas grises y el oscuro estanque en el cual éstos se miraban había producido, a la larga, en la *moral* de su existencia”

(250). Usher va más lejos con estas ideas, “afirmaba la sensibilidad de todos los seres vegetales. Pero en su desordenada fantasía la idea había asumido un carácter más audaz e invadía, bajo ciertas condiciones, el reino de lo inorgánico”. La evidencia de la sensibilidad del lo inorgánico era, según Usher, “la gradual pero segura condensación de una atmósfera propia en torno a las aguas y a los muros. El resultado era discernible, añadió, en esa silenciosa, mas importuna y terrible influencia que durante siglos había modelado los destinos de la familia, haciendo de *él* eso que ahora estaba viendo yo, eso que *él* era” (255). Estas ideas de Usher ayudan a comprender el personaje de Lady Madeline, que es un ser entre vivo y muerto, como un fantasma que parece retornar una y otra vez de la muerte.

Otro tema presente es la fantasía terrorífica de ser enterrado vivo, que para Freud tiene que ver con el cumplimiento de una fantasía incestuosa, el retorno a los genitales o el útero materno, el lugar familiar vuelto extraño por excelencia. Estas fantasías de vagina-útero-ataúd aparecen en el ingreso del narrador a la casa, llena de túneles negros, así como en las composiciones artísticas de Usher. Una de ellas es un cuadro, que

representaba el interior de una bóveda o túnel inmensamente largo, rectangular, con paredes bajas, lisas, blancas, sin interrupción ni adorno alguno. Ciertos elementos accesorios del diseño servían para dar la idea de que esa excavación se hallaba a mucha profundidad bajo la superficie de la tierra. No se observaba ninguna sapiencia en toda la vasta extensión, ni se discernía una antorcha o cualquier otra fuente artificial de luz; sin embargo, flotaba por todo el espacio una ola de intensos rayos que bañaban el conjunto con un esplendor inadecuado y espectral (252).

Esta pintura es un reflejo de la Casa Usher, y anticipa el descenso de los personajes a la cripta donde depositan el ataúd de Lady Madeline. La casa y el encierro, y el deterioro y podredumbre interna de la casa es un tema que se repite incesantemente en el cuento. La idea del ataúd que contiene a la muerta viva en su interior, más las numerosas imágenes de continentes encerrados y podridos expresan esta fantasía del útero materno que retiene, que pudre y que mata la vida. Esto se expresa, por ejemplo, en el recuerdo en el narrador de la “aparente integridad de

ciertos maderajes que se han podrido largo tiempo en alguna cripta descuidada sin que intervenga el soplo del aire exterior” (246). Además se expresa en la imagen de los numerosos hongos que cubren las piedras de la casa, y en los árboles marchitos circundantes. Lo corona la imagen del estanque que rodea la casa. El estanque y el agua representan esta versión del útero materno. Pero en este caso se trata de un “estanque negro y fantástico que extendía su brillo tranquilo junto a la mansión” (244). Las aguas están extrañamente quietas, y sólo refleja y multiplica la imagen invertida de la casa y del desolado paisaje.

Finalmente, el retorno de lo reprimido está representado de manera muy plástica por uno de los hechos centrales del cuento: Lady Madeline es enterrada viva, guardada en un ataúd cerrado con tornillos, en una cripta tras pesadas puertas trabadas con cerraduras, al final de un largo túnel. Y sin embargo, retorna, emerge de las catacumbas. Su energía, como la pulsión, es inagotable. El resurgimiento de aquello que debía permanecer oculto, reprimido, enterrado en el cajón, su emergencia en la conciencia, la luz del día, causa terror. Este terror ante lo indestructible de algo que ha sido sepultado y sin embargo pugna por salir es lo que expresa Usher en su monólogo final, al confesar que ha escuchado todos los movimientos de Lady Madeline en el ataúd, así como su ascenso hasta esa habitación,

-¿No lo oyes? Sí, lo oigo y lo *he* oído. Mucho, mucho, mucho tiempo..., muchos minutos, muchas horas, muchos días lo he oído, pero no me atrevía... ¡Ah, compadéceme, mísero de mí, desventurado! ¡No me atrevía..., no me atrevía a hablar! ¡*La encerramos viva en la tumba!* ¿No dije que mis sentidos eran agudos? *Ahora* te digo que oí sus primeros movimientos, débiles, en le fondo del ataúd. Los oí hace muchos, muchos días, y no me atreví, ¡*No me atreví a hablar!* ¡Y ahora, esta noche, Ethelred, ja, ja! ¡La puerta rota del eremita, y el grito de muerte del dragón, y el estruendo del escudo!... ¡Di, mejor, el ruido del ataúd al rajarse, y el chirriar de los férreos goznes de su prisión, y sus luchas dentro de la cripta, por el pasillo abovedado, revestido de cobre! ¡Oh! ¿Adónde huiré? ¿No estará aquí pronto? ¿No se precipita a reprocharme mi prisa? ¿No he oído sus pasos en la escalera? ¿No distingo el pesado y horrible latido de su corazón? ¡INSENSATO! [...] ¡INSENSATO! ¡TE DIGO QUE ESTÁ DEL OTRO LADO DE LA PUERTA! (264)

El narrador huye espantado y observa cómo la casa, y todo aquello que debía permanecer oculto, vuelve a su lugar, a la muerte, al fondo del estanque.

vii. El cuento como un sueño: consideraciones finales

Al inicio del presente trabajo se trabajó con la trama, es decir, con el tejido de los hechos, con los aspectos lógicos y temporales del cuento, con lo simbólico. En el segundo capítulo se consideraron los aspectos imaginarios. Se pensó en el cuento como la imagen muda de una casa que se derrumba y se consideraron las significaciones que culturalmente se le atribuyen a la casa. En este último capítulo se han procurado diversas interpretaciones del cuento, desde la teoría freudiana, a partir de la melancolía, de lo pulsional y de lo ominoso. Es posible integrar todos estos aspectos en una interpretación del cuento como un sueño, una pesadilla. En el sueño de angustia el material en bruto logra atravesar a la censura, se rompe el compromiso, y el soñante despierta. Pero en este caso se trata de una pesadilla que se despliega completa, de principio a fin, que no despierta al soñante. No se rompe el compromiso que significa el sueño entre el cumplimiento de deseo inconciente, y el deseo del preconciente, de dormir. La riqueza estética de la pesadilla permite que el sueño acabe. Se juegan permanentemente dos tensiones. Por un lado la angustia y el terror, esta vivencia ominosa que traduce el sueño, y por otro lado el placer, efecto de la sublimación de lo terrorífico en una imagen y una estructura que le da sostén y valor estético a los contenidos terroríficos. El soñante se deleita, tolera la angustia, el sueño se sueña, las mociones pulsionales son ligadas y el aparato psíquico se descarga.

El deleite del soñante es posible porque el sueño constituye un cumplimiento de deseo y el ser sujeto de deseo, sujeto del discurso, sujeto del inconciente y de la pulsión, presupone su constitución subjetiva. Se produce al mismo tiempo el cumplimiento de un deseo infantil reprimido, aunque de manera disfrazada, y el cumplimiento de un deseo creador. Al mismo tiempo que se integra y se afirma, el sujeto se desdobra. Como ha dicho Borges, en el sueño somos todo, el libreto, el

escenario, los actores y el espectador. En este sueño los personajes representan complejos desprendidos del soñante. El narrador pareciera emprender un viaje interior al más allá de la represión. Los otros personajes representan aspectos antiguos, familiares de antiguo, pero que han devenido extraños. Parecen sus dobles degradados, momentos previos de su existencia que quedaron atrás, que fueron superados, pero que el sueño demuestra que siguen viviendo en lo inconciente. Hace un viaje de regreso y se va reencontrando con sus creencias animistas infantiles, y con sus deseos incestuosos infantiles. Se desdobra en Usher, en Madeline, se desdobra en esa casa loca que se derrumba, y a tal punto se ve amenazada su existencia que no deja nunca de sentir angustia, pero nunca se pierde completamente, y por eso sea tal vez que no deja de soñar, que el sueño concluye cuando el soñante ha recuperado la calma.

El sueño está motorizado por los deseos infantiles inconcientes. El trabajo del sueño asume primero un camino progrediente (en relación a la direccionalidad del esquema mental que utiliza aquí Freud, la primera tónica, desde el polo percepción al polo motor-conciencia). Lo reprimido pugna por ligarse con contenidos preconcientes, restos diurnos, pero al progresar choca con la censura preconciente. Debe por lo tanto asumir un camino regrediente, excitando al polo perceptual. Se dan, así, tres regresiones: tónica, del sistema preconciente al inconciente, al polo percepción; temporal, hacia los contenidos infantiles; y formal, de la representación palabra preconciente, hacia la representación Cosa de lo inconciente. Se producen finalmente dos mudanzas, el sueño se muda en tiempo presente (que será el tiempo del cumplimiento de deseo) y se muda en imágenes, alucinaciones. Además, si el polo Percepción es lo suficientemente investido, logrará atraer la atención, y así logrará penetrar, por esa vía, en la conciencia (aquí es donde Freud plantea, ya en los sueños, la necesidad de un modelo circular), sin que haya riesgo de que se produzca una descarga en el mundo externo, puesto que el polo motor está clausurado. Una vez en la conciencia es donde adquiere los aspectos más lógicos, y donde se anuda a una trama, a la palabra. Todas estas consideraciones hacen que sea interesante pensar en

este cuento como un sueño. En la Caída de la Casa Usher las imágenes, lo imaginario, tiene, como hemos dicho, un valor casi independiente del relato. Podemos pensar en los aspectos imaginarios del cuento, en la casa que se derrumba, separadamente del relato de la ordenación causal y temporal de los acontecimientos (de la trama) que va gestando la conciencia del narrador. El cuento juega con esta tensión, presente en los sueños, entre representación cosa, la imagen muda y polisémica, y el lenguaje que introduce el tiempo y la causalidad.

VII. CONCLUSIONES

El objetivo del presente trabajo consistía en profundizar el conocimiento de algunos conceptos de Freud, principalmente lo ominoso. Otro objetivo era profundizar la comprensión de un cuento de E. A. Poe, que fue trabajado como un sueño. Se trabajó, entonces, de manera circular, siguiendo una lógica abductiva, partiendo del cuento a los textos de Freud, volviendo al cuento y volviendo a Freud. A medida que fueron surgiendo los planteos, se fueron ampliando los textos, lo que permitió cumplir con los objetivos del trabajo, puesto que se llegó a una comprensión profunda, *psicoanalítica y clínica* del cuento. Es decir que se produjo un conocimiento que surge del entrecruzamiento entre la teoría psicoanalítica, la narratología y el cuento de Poe *La Caída de la Casa Usher*.

En segundo lugar, se llegó a una comprensión integrada de conceptos psicoanalíticos de valor clínico, tales como el trauma, la angustia y el terror, la melancolía, los sueños, y de conceptos metapsicológicos como la pulsión de muerte y el narcisismo.

Finalmente, en este estudio se ha realizado un trabajo de entrecruzamiento entre dos disciplinas. Por un lado se ha trabajado con los sueños, es decir, con un posible material clínico, y por otro se ha considerado una obra de arte, un cuento, que nos ha interesado en su valor clínico. Los sueños ocupan un lugar especial en la teoría de Freud, porque son una vía de acceso al estudio de la mente a través de una producción humana saludable, no de la patología (y los sueños a menudo son considerados, como hemos visto, obras de arte). También es el caso del arte, aunque a menudo se juzgan las expresiones artísticas como “locas” o como producto de la locura de los artistas, y hasta son utilizadas para diagnosticar la salud mental de un artista. Es de interés, por lo tanto, hacer algunas reflexiones finales sobre las similitudes y diferencias entre la manera de abordar un sueño y una obra de ficción que sean de utilidad para este tipo de trabajo.

Los sueños y los cuentos y la "realidad". Ambos tienen que ver con la representación de una realidad, pero se trata de la realidad psíquica. Freud habla de esto en el último punto del capítulo VII de la Interpretación de los sueños. Borges considera al sueño la actividad estética más antigua del hombre. La libertad de expresión en el sueño, de cualquier cosa que nos parezca loca o incoherente, está sostenida en la anulación del polo motor, está bloqueada la posibilidad de la descarga en la realidad "objetiva". El sueño, por lo tanto, permite una descarga del aparato psíquico, a través de la posibilidad de ligar. Del mismo modo, en el cuento está anulado el polo "realidad". La literatura, una obra literaria, también posibilita una descarga a través de la ligadura, es decir, una descarga no motora a excepción del hecho de escribir, una descarga "sublimada".

Esto es así tanto para el que escribe como para el que lee. Hay una operación que algunos autores refieren, que debemos hacer siempre al apreciar cualquier obra de arte o de ficción. En la literatura esta operación se llama "pacto literario", e implica la aceptación de las reglas de juego. El juego al leer es que vamos a sostener la lectura aceptando ese mundo en el que nos introducimos "como si" fuera real. Se pone en suspenso el juicio de realidad y se asumen las normas de la realidad de la obra. Cada obra establece sus propias normas, instaura un mundo único que puede ser muy diferente al mundo en el que vivimos los seres humanos, pero que siempre tiene normas. Si una obra está bien escrita, esas normas conformarán una estructura coherente, la obra no entrará en contradicciones internas. A veces esas normas son convencionales y definen un género, como por ejemplo la convención "érase que se era..." o "érase una vez", que nos introducen de lleno en lo maravilloso, un mundo irreal donde existen las hadas, las brujas y la magia. Pero es posible que una obra tenga normas que sólo la afectan a ella y que no comparte con otras obras. No podemos juzgar esas normas como juzgamos la realidad. Asumir, al leer una obra, "el pacto literario", es una marca de salud mental del lector. Es decir, si bien no podemos juzgar la salud mental de un escritor por lo que dice uno de sus personajes (el yo narrador es *siempre* un personaje, aún cuando se llame igual que el escritor), sí

podemos diagnosticar al lector. Un lector que transgrede el pacto literario y no distingue el “como si” de la obra, de la realidad, hace una lectura bizarra del texto, como la que hace el Quijote de los libros de caballería, o como la que hace el Fausto criollo del Fausto.

Los sueños y los cuentos y la legalidad. Esto está relacionado con el punto anterior. Freud explica que el sueño puede ser amoral, inmoral, transgresor, que en el sueño todo vale, porque está anulada la posibilidad de la descarga a través del polo motor. Lo mismo sucede con la literatura. La sublimación implica cierta satisfacción pulsional, pero cambiando la meta y el objeto de la pulsión. En una entrevista, el escritor José Donoso le responde a un amigo que le había dicho que si hubiese seguido más sus impulsos, en lugar de haber sido el señor convencional y correcto que Donoso siempre se empeñó en ser, su literatura se hubiese visto enriquecida con la experiencia. Donoso le responde que no es así:

Y actué, entonces, como tantas veces actúo, por terror, y dije no,[...] porque preferí seguir siendo escritor antes que seguir “mi realidad”, como si uno tuviera sólo una. Me reconozco un ser incompleto, no he vivido hasta las últimas consecuencias muchos de mis impulsos. Pero quizás sea esa inmoralidad mediante la cual voluntariamente me mutilo y acepto ser un hombre incompleto, lo que me permite escribir y lo que da a mi obra el sabor y el carácter que tiene. La esencia del escritor, me parece, es su visión limitada (48).

Pero no sólo nos referimos a la legalidad relacionada con la vida social, con la moral, sino también a la legalidad de la lengua. El lenguaje literario no está puesto al servicio exclusivo de la comunicación, lo cual puede ser tomado como un parámetro frente al cual medir el “uso” que cada usuario hace del código, sino que es también el material de creación de un artista. Borges dice que el arte no dice, sino “sugiere”. La literatura es transgresora, quiere nombrar lo innombrable, expresar lo que no puede ser representado. Y en su afán de representar el escritor utiliza todo el lenguaje, no sólo su función instrumental, sino su materialidad, su sonido. Hay escritores que incluso dibujan diseños con sus textos. Hay un cuento corto muy gracioso de Julio Cortázar, *La inmiscución terrupta*, que describe una feroz pelea entre dos vecinas, que

es interrumpida por un señor muy comedido, que termina recibiendo su merecido. Si bien el texto está escrito con neologismos, lo podemos entender y reírnos perfectamente. Podemos relacionar esto con el uso de imágenes o tropos. En los sueños hay una regresión tópica, temporal y formal, por lo tanto hay una regresión del preconciente al inconciente, donde no existen las palabras, sino que hay representación cosa, sólo se anuda ligeramente a la representación palabra al ser soñado y volver a despertar la atención, pero los procesos de condensación y desplazamiento hacen que el contenido del sueño tenga un carácter de extrañeza muy particular, lo que también atañe a la literatura.

Los sueños y los cuentos y la estructura narrativa. La estructura narrativa implica un desdoblamiento de la figura del narrador en sujeto del discurso y sujeto del inconciente. Chatman, por otro lado, ofrece el siguiente esquema de los actores de una narración inscriptos en el modelo semiótico de la comunicación:

Autor real (ajeno a la estructura narrativa)	Estructura narrativa				Lector real (ajeno a la estructura narrativa)
	Autor implícito	(Narrador) YO del texto	(Narratario) TÚ del texto	Lector implícito	

El “yo” que habla en el texto literario no puede ser nunca tomado por el yo del autor, aunque lleve su nombre. El autor real y el lector real tienen una realidad ajena a la realidad textual. El narrador es *siempre* un personaje. El autor implícito es aquel autor que podemos imaginar a partir de la obra. El lector implícito es el lector imaginario que la obra construye. El narrador y todos los personajes del cuento pueden pensarse de manera similar al sueño en relación al yo del soñante y a todos los elementos que aparecen en el sueño. Confundir el yo de una narración con el yo del autor de carne y huesos sería incurrir en un error tan grave como confundir el yo de un paciente de carne y huesos con su yo soñante, y así leer el sueño como un acontecimiento más de la vida real del paciente.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, V. (2007) The 'uncanny', the sacred narcissism of culture: The development of the ego and the progress of civilization [versión electrónica]. *International Journal of Psychoanalysis*. 88: 1019-37.
- Bachelard, G. (1975) *La poética del espacio* (2da ed.). México: Fondo de cultura económica.
- Barthes, R. (1985). Rhetoric of the Image. En: Robert Innis (ed) *Semiotics: An Introductory Anthology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Booth, W. (1961) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Carlin, N. (2009) The Hospital Room as Uncanny [versión electrónica]. *Pastoral Psychology*. 58: 27-42.
- Carlson E. (1996). Tales of Psychical Conflict: William Wilson and The Fall of the House of Usher. En: Eric W. Carlson (ed.) *A Companion to Poe's Studies*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Cirlot, J.E. (2006) *Diccionario de símbolos* (2da ed). Madrid: Siruela.
- Craig, E. (2007) Hermeneutic Inquiry in Depth Psychology [versión electrónica]. *The Humanistic Psychologist*. 35 (4): 307-321.
- Dávila Soto, J. (2006) *Narraciones extraordinarias, E.A Poe*. Editores mexicanos unidos, S.A.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/>
- Donoso, P. (2009). *Correr el tupido velo*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Freud, S. (1985) *Obras completas*. Bs. As.: Amorrortu Editores.
- _(1893-95) Estudios sobre la histeria (II): Caso Katerina. Tomo II.
- _(1950a [1895]) Proyecto de psicología. Tomo I.
- _(1950 [1896]) Carta 52. Fragmentos de la correspondencia con Fliess. Tomo I.
- _(1900a) La interpretación de los sueños. Tomo IV y V.

_(1906a) Mis tesis sobre el papel de la sexualidad en la etiología de las neurosis. Tomo VII.

_(1914c) Introducción del narcisismo. Tomo XIV.

_(1917e [1915]) Duelo y melancolía. Tomo XIV.

_(1919h) Lo ominoso. Tomo XVII.

_(1920g) Más allá del principio de placer. Tomo XVIII.

Gómez, M. A. (2011) Prisioneras del pasado: Isabel y María de Mercè Rodoreda [versión electrónica]. *Confluencia*. 26 (2): 105-117

Hanscomb, S. (2010) Existentialism and Art-Horror. [versión electrónica]. *Sartre Studies International*. 16: 1-23.

Hernandez Sampieri, R.; Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2006) *Metodología de la investigación* (4ª ed). México: McGraw-Hill.

Karlen Zbrun, Hilda. (2012). *Método de Investigación Psicoanalítico. Articulaciones con el método genealógico de Foucault*. Documento de cátedra del Instituto de Investigaciones, Universidad del Aconcagua. Mendoza.

Lacan, J. Seminario Bs. As.: Editorial Paidós

_(1956). Las relaciones de Objeto. Libro IV.

_(1959-60). La ética del psicoanálisis. Libro VII.

_(1963-4). El Sujeto y el Otro (II): La afanisis. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Libro XI.

Lacan, J. (1985). La agresividad en Psicoanálisis. En: *Escritos Técnicos I*. Bs. As.: Siglo XXI.

_(1985). Acerca de la causalidad psíquica. En *Escritos Técnicos I*: Bs. As.: Siglo XXI.

Le Guern, M. (1990) *La metáfora y la metonimia*, 5ta ed. Madrid: Ediciones Cátedra.

Letteri, R. (2010) History, Silence and Homlessness in Contemporary Chinese Cinema. [versión electrónica]. *Asian Studies Review*. 34: 3-18.

- May, Ch. (1991). *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twaine Publishers.
- Páramo, M. A. (2009). Normas para la presentación de citas y referencias bibliográficas según el estilo de la American Psychological Association (APA), 5ª edición. Documento de cátedra de Taller de Tesina. Facultad de Psicología, Universidad del Aconcagua. Mendoza.
- Perry, S. J. (2011) So Unreal: The Unhomely Moment [versión electrónica]. *English Studies*. 92 (4): 432-448.
- Poe, E. A. (1846). The Philosophy of Composition. *Graham's Magazine*, vol. XXVIII (4), April, 28:163-167.
- Poe, E. A. (2009 [1840]). La Caída de la Casa Usher. En: *Cuentos completos: Edgar Allan Poe*. (Trad. Julio Cortázar). España: Edhasa.
- Rimmon-Kenan, S. (2002) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. (2da ed). London and New York: Routledge.
- Romanyshyn, R. (2010) The Wounded Researcher [versión electrónica]. *The Humanistic Psychologist*. 38: 275-204.
- Salter, S. (2011) Subway Ride and Subway System in Hart Crane's "The Tunnel" [versión electrónica]. *Journal of Modern Literature*. 33 (2): 70-91.
- Seiden, H. (2009) On the Longing for Home [versión electrónica]. *Psychoanalytic Psychology*. 26 (2): 191-205.
- Voloshin, B. (1996). The Essays and Marginalia: Poe's Literary Theory. En: Eric W. Carlson (ed) *A Companion to Poe's Studies*. Westport, CN: Greenwood Press.
- Warsop, A. (2011) The Ill Body and das Unheimliche (the Uncanny) [versión electrónica]. *Journal of Medicine and Psychology*. 36: 484-495.
- Wilbur, R. (1969). The House of Poe. En: Robert Regan (ed.) *A Collection of Critical Essays*. Engelwood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Zizek, S. (otoño, 1989) Looking awry, *October*, 50, pp 30-55.

Zonis, Adolfo Miguel, (2009) *Clase virtual sobre el Más allá del principio de placer*, Campus Virtual, APdeBA. Seminario sobre la obra de Sigmund Freud: evolución de sus ideas articulando la teoría y la clínica, Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires.