

UNIVERSIDAD DEL ACONCAGUA
FACULTAD DE PSICOLOGIA
MAESTRIA EN PSICOANÁLISIS

TESIS DE MAESTRÍA

“El interés del psicoanálisis en la creación literaria”

Maestranda: Lic. Noelia Senarega

Directora de tesis: Dra. Andrea Ferrero

Lugar y fecha: Mendoza, 2013

b- INDICE GENERAL

NDICE GENERAL

a - Presentación	1
b - Índice	2
c - Resumen y Abstract	4
d - Introducción	6
d.1 - Presentación, delimitación del tema y del problema	6
d.2 - Justificación y fundamentación del problema a investigar	6
d.3 - Objetivos	8
d.3.1 - Objetivos generales	8
d.3.2 - Objetivos específicos	9
d.4 - Perspectiva teórica, hipótesis e interrogantes	9
d.5 - Tipo de estudio y metodología	9
e - Desarrollo	11
Capítulo 1. El interés por el arte	11
1.1- El recorrido freudiano en la obra literaria	11
1.1.1. Primeras menciones: Hamlet y Edipo rey	11
1.1.2. Jensen	16
1.1.3. Hoffman	22
1.1.4. Dostoievski	28
1.2- Manifestaciones artísticas	34
1.2.1. La pintura	34
1.2.2. La escultura	40
1.3- Sobre el creador	44
Capítulo 2. Jacques Lacan y el quehacer literario	50
2.1- El Hamlet de Lacan	54
2.2- Claudel	58
2.3- Duras	64
2.4- Joyce	68
2.5- El arte desde el punto de vista psicoanalítico: la sublimación. Lacan a partir de Freud	74
Capítulo 3. En Argentina, el quehacer literario y el psicoanálisis	83
3.1- Sobre el contexto que precedió la introducción del psicoanálisis como interlocutor de la literatura argentina	83
3.2- La escritura después del psicoanálisis	86
3.3- Psicoanalistas argentinos, el interés por la obra	91
3.4- La ética psicoanalítica en función de la aproximación a la literatura	111
Capítulo 4. El texto literario portador de aquello que atrae al psicoanálisis	113

4.1- Resguardar la obra	113
4.2- ¿Puntos de encuentro? Sobre la (no) relación entre psicoanálisis y literatura	119
4.3- Acerca de los límites; de la interpretación a la obra	131
f - Conclusiones	134
g - Referencias bibliográficas	138
h - Bibliografía	144

c- RESUMEN

El presente trabajo de tesis pretende el estudio de la relación establecida entre psicoanálisis y literatura, a partir de desentrañar la complejidad de circunstancias y elementos que condujeron a la disciplina psicoanalítica a interesarse en el abordaje del universo artístico, y en especial, de la creación literaria. De este modo son examinadas las formulaciones de parte de autores psicoanalíticos, a lo largo de sus desarrollos teóricos y de los trabajos apoyados en las referencias a los artistas y sus obras, fundamentalmente con el propósito de dilucidar las condiciones de posibilidad que motivan en la disciplina la investigación de los funcionamientos inconscientes a partir de la literatura. Dicha tarea implica la intelección de la posición que al psicoanálisis corresponde, desde el punto de vista de los mencionados teóricos, en la tarea de la interpretación.

Posteriormente, se explora el interés del psicoanálisis por la creación literaria en Argentina y los trabajos elaborados en este tema de investigación. Así, se realiza una revisión por las contribuciones más prominentes en torno a psicoanálisis y literatura, iniciada en el período de llegada de cuerpo teórico al país, tendiente a la observación de los objetivos perseguidos por estos autores y las cualidades que definieron estos abordajes. Por último, la investigación se sumerge en la intelección de las posturas teóricas recientes de la mano de dos autores que profundizan las determinaciones de la interrelación entre ambos discursos.

ABSTRACT

The intent of this thesis is to study the connection established between psychoanalysis and literature, by disentangling the complexity of circumstances and elements that led the psychoanalytic discipline to get interested in approaching the artistic universe, especially, literary creation. In this way, the formulations of psychoanalytic authors are examined, in the course of their theoretical explanations and their works supported by the references in artists and their pieces, with the fundamental purpose of

elucidating the conditions that motivate research on unconscious functioning in the discipline propelled by literature. Such task implies the intellection of the position that corresponds to psychoanalysis, from the viewpoint of the aforementioned theorists, in the interpretative task.

Afterwards, the interest of psychoanalysis on literary creation in Argentina is explored, and the existent works in this research topic. So a revision is performed of the most prominent contributions around psychoanalysis and literature, initiated in the period of arrival of the theoretical body to the country, inclined towards the observation of the objectives pursued by these authors and the qualities that defined those approaches. Lastly, the research submerges in the intellection of the recent theoretical positions aided by two authors who deepen the determinations of the interplay between both speeches.

d- INTRODUCCION

d.1- PRESENTACIÓN, DELIMITACIÓN DEL TEMA Y DEL PROBLEMA

El tema escogido para este trabajo de investigación es la relación establecida de parte del psicoanálisis con el arte literario. La indagación se centra en dilucidar los puntos de contacto que hacen posible la aproximación entre las dos disciplinas y cuáles son las condiciones de posibilidad que dieron origen a los desarrollos en este punto de intercambio discursivo.

d.2- JUSTIFICACIÓN Y FUNDAMENTACIÓN DEL PROBLEMA A INVESTIGAR

El tema de la presente tesis es: psicoanálisis y literatura, las aproximaciones posibles (o las posibilidades de aproximación) del psicoanálisis a la literatura.

El fenómeno literario es ante todo, una producción del ser humano que ha acompañado su existencia a lo largo de los siglos. Una serie de movimientos y numerosos creadores, críticos y pensadores de distintas disciplinas, han ensayado preguntas e interesantes respuestas a la cuestión que, a pesar de estos esfuerzos, permanece abierta. En este sentido, no sólo las producciones literarias han variado a lo largo de los procesos históricos y sociales, sino en consecuencia, también lo han hecho las explicaciones sobre: el lugar del escritor en la sociedad, la función del arte literario para el propio creador y para la cultura, el afán incansable por la escritura, los distintos estilos e innovaciones, el artista literario y su relación con el lenguaje, entre muchas otras.

Las teorizaciones freudianas, significaron un gran cambio de paradigma epistemológico en la historia de las ideas. Las concepciones pertenecientes al mundo occidental que se manejaban hasta entonces referidas al hombre, su existencia, su voluntad de acción –los móviles a los

que responde con su conducta- la sexualidad, el aparato mental, las construcciones sociales, sufrieron una ruptura imperecedera tras los aportes psicoanalíticos. Las interpretaciones psicoanalíticas de las obras de arte y los análisis respecto de los fundamentos psíquicos que anteceden el quehacer del artista abrieron nuevas perspectivas en torno al tema. Aún más, la disciplina se acercó a otras áreas del conocimiento en las que estaba implicada la subjetividad humana, pues su lectura podía ser aplicada a estas construcciones teóricas; en consecuencia, las ciencias afines también se sintieron atraídas por comprender e investigar sus objetos de estudio con las novedosas conjeturas que se proponían como eficaz instrumento.

La literatura en particular fue centro de atención para Freud y puntal de apoyo en varios de los desarrollos teóricos desde muy temprano en la obra. El despliegue de la dramática humana bajo la pluma del creador convoca procesos y cualidades esenciales de la subjetividad. Freud manifiesta que los poetas descuellan en una especial capacidad para el conocimiento de estratos en los que el saber académico se encuentra con frecuencia en arduas dificultades (Freud, 2004 [1907]). Así se comprende la aproximación del psicoanálisis al ámbito artístico, puesto que éste ofrece un material fecundo a la investigación del aparato mental y el estatuto de lo inconsciente. Lacan continúa en la línea de estas conceptualizaciones freudianas; el artista consigue por medio del ejercicio del arte la expresión de lo inconsciente, y más puramente, una torsión relativa a la satisfacción de la pulsión. Esta operación que es modificación en el recorrido de la pulsión –de la modalidad de goce- consiste en la posibilidad de que el objeto sea elevado al lugar de “la cosa” o el *das Ding* freudiano (Lacan, 1988 [1959-1960]).

La praxis del psicoanálisis ubica al analista en una posición ética tal que permite el despliegue de la configuración del sujeto: el analista acompaña al analizante en el deseo de saber sobre su inconsciente. El psicoanálisis a través de su indagación y desarrollo sobre las estructuras subjetivas dirige la interpretación hacia el deseo del sujeto. El campo literario

ofrece en la ficción invenciones de personajes recreados en función de entramados discursivos. La verdad del discurso inconsciente es posible de ser articulada allí, con lo cual es factible también la interpretación sobre el deseo y el goce. El psicoanálisis descubre en los textos una fuente enriquecedora en la aprehensión de saberes manifestados por los artistas en sus creaciones. El uso del lenguaje en psicoanálisis y literatura acarrea la producción de un sentido al mismo tiempo que implica un otro decir. Los aportes del psicoanálisis enseñan sobre este deslizamiento producido a razón de la estructura misma del lenguaje. Lo inconsciente y lo real se cuele en las tramas discursivas, en los entramados ficcionales armados por el arte literario.

Lacan, como Freud, también se sirve en el avance de sus teorizaciones de las proliferaciones que son ofrecidas por del arte literario. En su opinión, el hallazgo del psicoanálisis en el arte literario se debe a que este último deviene muestra cabal sobre lo que la disciplina apenas intenta descifrar, por ello, siempre le llevará la delantera (Lacan, 1988 [1965]).

El presente trabajo de investigación sondea en las aproximaciones que estos dos grandes teóricos del psicoanálisis realizaron hacia la literatura, a fin de dilucidar y explorar sus puntos de vista respecto de la relación entre psicoanálisis y literatura; en un segundo momento se examina el recorrido realizado por el psicoanálisis en Argentina, en torno a las aproximaciones a la literatura; y por último, se estudian desarrollos recientes por parte de pensadores que han cuestionado el problema.

d.3- OBJETIVOS

d.3.1- OBJETIVOS GENERALES:

- Investigar las aproximaciones teóricas que se han desarrollado en el psicoanálisis respecto de la producción literaria.
- Bosquejar los alcances y limitaciones de la aproximación entre las dos disciplinas.

- Distinguir motivos en la construcción del discurso literario que hicieron posible la interpretación psicoanalítica acerca de los procesos inconscientes.

d.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Analizar los aspectos centrales de las concepciones teóricas de S. Freud y J. Lacan sobre la creación artística y en particular, de la obra literaria.
- Indagar acerca de las aproximaciones al problema de la relación entre psicoanálisis y literatura realizados en Argentina.
- Estudiar la vía relativa a la búsqueda de conocimiento científico en el campo de los funcionamientos subjetivos a través de los textos literarios.

d.4- PERSPECTIVA TEÓRICA. HIPÓTESIS E INTERROGANTES

El marco teórico de referencia elegido para el presente trabajo de investigación es el psicoanálisis, en especial las formulaciones de los autores: Freud y Lacan.

Algunos de los interrogantes visualizados, que dieron impulso a este proyecto de investigación están referidos a: la modalidad de interpretación desde el punto de vista psicoanalítico en las obras literarias de los distintos autores, en especial S. Freud y J. Lacan; cómo el psicoanálisis se nutre de las creaciones literarias para sus desarrollos teóricos; limitaciones de la aproximación entre ambas disciplinas (posición ética desde el psicoanálisis); cómo se produce esta interrelación entre psicoanálisis y literatura en nuestro país; desarrollos teóricos actuales relativos a la relación establecida entre psicoanálisis y literatura.

d.5- TIPO DE ESTUDIO Y METODOLOGÍA

“El interés del psicoanálisis en la creación literaria”, es una investigación de tipo cualitativa, que considera los campos de producción e interpretación psicoanalíticos; se basa principalmente en el análisis de textos de autores psicoanalíticos y de autores provenientes de otras ramas de conocimiento científico que han estudiado el tema en cuestión.

La tesis contempla el estudio de los desarrollos de S. Freud y J. Lacan en los cuales han abordado textos literarios, la problemática de la creación artística, a fin de recoger ideas teóricas respecto de la relación entre psicoanálisis y literatura. Posteriormente, se indagan investigaciones acerca de obras literarias desde el punto de vista psicoanalítico realizadas en Argentina, nuevamente intentando sondear las aproximaciones logradas al tema de interés. También se abordan otros autores, cuyas conceptualizaciones son aportes significativos a la discusión.

e- DESARROLLO

Capítulo 1: El interés por el arte

1.1- El recorrido freudiano en la obra literaria

1.1.1- Primeras menciones: Hamlet y Edipo rey

Las primeras referencias freudianas a la obra literaria se registran en *Interpretación de los sueños* (Freud, 2004 [1900]), allí se mencionan la tragedia de Sófocles *Edipo rey* y la obra teatral de Shakespeare, *Hamlet*. Si bien los desarrollos teóricos aquí formulados no configuran propiamente un análisis exhaustivo de las producciones artísticas, como si tendrán lugar más adelante a propósito de otras obras, el aporte de estas piezas mencionadas es fundamental en las conceptualizaciones del autor.

El análisis de los sueños había conducido a Freud hacia la constatación de la existencia de pulsiones inconscientes en el aparato mental, éstas se manifestaban en las producciones oníricas y se vinculaban estrechamente a la sintomatología visible en las neurosis. La técnica analítica permitía desentrañar el conflicto remitido a mociones eróticas infantiles reprimidas. A las conclusiones clínicas recolectadas, Freud agrega un hallazgo que le viene desde el arte: una obra originaria de la antigüedad, atestigua y confirma sus observaciones extraídas a partir del trabajo con pacientes. El argumento de *Edipo rey*, tragedia griega que data aproximadamente del siglo V a. C., se erige en torno a idénticos contenidos que los descriptos en relación a la psicología de las neurosis. La saga tiene por protagonista a Edipo, quien es separado a temprana edad de sus padres, Layo y Yocasta, rey y reina de Tebas, debido a una predicción del oráculo según la cual tendría designada la muerte a su progenitor. Tras el episodio Edipo es rescatado por una familia de la realeza, en una corte extranjera; allí crece en completo desconocimiento de su auténtica procedencia. Un buen día, el joven recibe personalmente un nuevo anuncio del oráculo que afirmaba su destino: convertirse en asesino de su padre y en

esposo de su madre. Espantado por el designio, decide marcharse de la ciudad y dirigirse a Tebas. Durante el viaje se desata una disputa con un señor a quien Edipo mata, sin saber que aquél había sido su padre. Al llegar a Tebas, resuelve el enigma de la esfinge generando que los ciudadanos lo enaltezcan, lo coronen rey y le otorguen la mano de Yocasta. De la pareja nacen cuatro hijos, dos niñas y dos varones. El reinado transcurre con tranquilidad por años, hasta que una importante peste azota al poblado. A fin de hallar solución, la corte recurre a los consejos del oráculo; los mensajeros anuncian sobre la respuesta: la penuria acabará cuando el asesino del rey Layo haya sido expulsado del país. A continuación ocurre el verdadero desarrollo del drama, referido a la revelación de esta incógnita. El desciframiento estaría dado paso a paso, comparándose al tiempo que requiere al psicoanálisis avanzar hasta los puntos nodales en la causación sintomática. El desenlace ocurre cuando Edipo descubre el misterio, él había sido el autor de los crímenes –parricidio e incesto- castigados en la peste a Tebas, al saberlo, se arranca los ojos y se exilia de su patria (Freud, 2004 [1900]).

Freud comenta cuán numerosas han sido las explicaciones respecto del efecto conmovedor y sorprendente que *Edipo rey* ha generado por siglos en el público, en su mayoría sugieren que se trata de una tragedia de destino en donde queda demostrada la impotencia de los hombres ante el poderío, de un destino inevitable, signado por la voluntad de los dioses. Resulta evidente, todo el drama consiste en la infructuosidad de las acciones humanas para escapar a las desgracias que los amenazan. No obstante, los espectadores no se inmutaron con este mensaje en otras tragedias de destino. *Edipo rey* es la tragedia por excelencia entre todas las tragedias de destino por movilizar tan hondamente a las personas, la razón de tal efecto no recae justamente en la noción de destino sino en los actos que componen la trama. Éstos manifiestan tendencias universales, recogidas por la experiencia analítica en los sueños, actos fallidos, lapsus y síntomas, a saber, un primer amor, inicial, prehistórico hacia la madre, junto con la primera experiencia de odio y violencia dirigida a la figura del padre. Representa el cumplimiento de deseos que han quedado escondidos, luego

de sucumbir a la represión. Así, el relato es irresistible al mismo tiempo que provoca el más enorme malestar y rechazo, sensaciones levantadas con idéntica fuerza que la ejercida por las tendencias represivas sobre las mociones pulsionales (Freud, 2004 [1900]).

El material del que ha de haberse servido el autor de la obra necesariamente ha de haber provenido de un sueño fundamental, la referencia en la que se apoya esta hipótesis, citada en *Interpretación de los sueños*, se encuentra en el texto del drama (Freud, 2004 [1900]). Al estar Edipo aún sin la certeza acerca de la identidad del culpable del delito, pero turbado por el recuerdo de la premonición oracular que lo había motivado a radicarse en Tebas, recibe las palabras apaciguadoras de Yocasta: “Son muchos los hombres que se han visto en sueños cohabitando con su madre: pero aquel para quien todo esto es nada, soporta sin pesadumbre la carga de la vida” (Freud, 2004 [1900], pp. 272).

Freud llama la atención sobre este detalle en el texto, que indicaría el nexo existente entre los hechos develados en la tragedia y procesos inconscientes manifestados en los sueños. Si bien el análisis de la obra de Sófocles no es extenso, en adelante, el argumento de Edipo cobraría un papel fundamental en la teoría de la sexualidad infantil y la ligazón de la libido con los primeros objetos. Por otra parte, puede apreciarse en esta temprana aproximación a la literatura cómo Freud deja deslizar una inquietud respecto de la participación del acontecer afectivo del poeta —a través de sus experiencias oníricas en este caso- en el material que compone la producción.

La segunda pieza literaria citada en *Interpretación de los sueños* (Freud, 2004 [1900]) es *Hamlet*; como en *Edipo rey*, Freud discierne en esta obra la representación de dinámicas inconscientes. Mientras Edipo encarna al hombre que concreta la satisfacción de los deseos eróticos reprimidos en la neurosis, Hamlet en cambio, muestra los efectos inhibitorios que acompañan a la represión. La trama de Shakespeare transcurre en las inagotables vacilaciones del príncipe, a quien le está deparado vengar la muerte de su padre. Los motivos de los impedimentos de Hamlet para concretar el acto no aparecen en el texto, tampoco habían sido alcanzadas

en las tantas intelecciones elucubradas en los ensayos de interpretación. Como punto de partida en su análisis, Freud rescata las formulaciones de Goethe, quien a propósito de la pieza sostuvo que la acción detenida persiste a causa de la exacerbación de la actividad del pensar (Freud, 2004 [1900]). El psicoanalista coincide con el escritor, lo cual pone en relieve la proximidad en el examen y luego en las apreciaciones sobre los problemas tratados en obra. La cita de Freud deviene una confirmación a sus afirmaciones: en verdad, los poetas poseen un meritorio entendimiento de las complejidades del acontecer afectivo en el ser humano. Las consideraciones de los poetas demandan atención y reflexión de parte de la teoría psicoanalítica. Freud abre una vía de exploración para la disciplina en el ámbito literario, en adelante, numerosas serán las ocasiones en que convoque de manera semejante a como sucede en *Interpretación de los sueños* (Freud, 2004 [1900]) las pronunciaciones y el trabajo de distintos escritores.

Como se dijo, el comentario sobre *Hamlet* es introducido utilizando la idea de Goethe, sin embargo el psicoanalista realiza su discernimiento tomando una serie de aspectos que brindan el cuadro amplio sobre el comportamiento del personaje central y la problemática planteada. Si bien el tema principal es la imposibilidad para concretar el acto, Freud llama la atención respecto de que Hamlet no es descrito en la trama general como un individuo impedido de acción, por el contrario. Dos escenas de enfrentamiento con sus contrincantes son mencionadas a favor de este argumento; la primera es un estallido de furia que lo abate con un espía escondido detrás de los tapices, la segunda es la emboscada organizada donde no teme al momento de aniquilar a dos cortesanos que planificaron la muerte para él. El despeje de la dificultad permite en el análisis el rastreo del conflicto psíquico subyacente. Es el proceder solicitado por el espectro del padre, a saber, finiquitar al asesino, aquello que es rodeado constantemente. Hamlet no puede ir contra el hombre que ha eliminado a su padre y tomado el lugar junto a su madre. La acción esperada tiene un nexo con conflictos inconscientes propios de la rivalidad con la figura paterna frente al amor de la madre, la represalia no puede ser cometida por estar vinculada a

mociones infantiles reprimidas. Los auto-reproches y el malestar en la conciencia que acompañan a la inhibición, anuncian sobre la necesidad de castigo implicada en tal configuración afectiva (Freud, 2004 [1900]).

El modo en que son presentadas las interpretaciones muestra que se persigue la exposición de las hipótesis en torno a los conflictos inconscientes y su participación en el gobierno de la conducta. Freud recurre a la ficción para ilustrar el funcionamiento mental y las complejidades psíquicas que determinan la conducta en la neurosis. Dicho planteo teórico coloca el énfasis en los procesos inconscientes, cuestión que es desarrollada en detalle a través de los sueños y su vinculación con el aparato mental y el mecanismo represivo en el texto.

Cabe aún una observación acerca de las formulaciones freudianas respecto de la pieza literaria. Junto a las interpretaciones relativas a las dinámicas representadas se encuentra la mención a dos situaciones de duelo en la vida de Shakespeare, previas a la aparición de la obra: la muerte de su padre y la muerte de un hijo de nombre Hamnet. Freud llama la atención ante estas similitudes e infiere la asociación entre el título escogido y el nombre del hijo fallecido, así como entre las tópicas desplegadas -tales como la muerte del padre, la relación entre padre e hijo, la posición del hijo ante el mandato paterno- y el acontecer psíquico del artista. A partir de estos enlaces detectados entre *Hamlet* y su autor, anticipa que los edificios literarios anclan en dinámicas inconscientes de quien expresa, aún cuando el logro sea tan alejado de los contenidos reales, haciendo que sea difícil su reconocimiento (Freud, 2004 [1900]). Si bien el comentario en *Interpretación de los sueños* no se aboca a estos aspectos de relación directa con la persona William Shakespeare, puesto que Freud no despliega afirmaciones sobre los procesos mentales del escritor, tal vez resulte conveniente comprender que su detenimiento en este punto se debe al interés teórico por esclarecer los mecanismos mentales implicados en la creación literaria. Las ideas sostenidas siguen la línea de los conceptos desarrollados en el texto, el medio por el cual el escritor consigue trasponer el material afectivo en literatura ha de asemejarse al empleado para la producción onírica, es decir, a partir del uso de la desfiguración respecto del contenido originario.

1.1.2 Jensen

Luego de las notas breves referidas a dos textos de la literatura universal en *Interpretación de los sueños* (Freud, 2004 [1900]), el primer trabajo enteramente en función de la intelección de una obra literaria es *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen* (Freud, 2004 [1907]). A diferencia de las anteriores menciones, el texto exhibe detenimiento y análisis exhaustivo, volviendo posible la reflexión cuidadosa de la obra y de los conceptos teóricos abogados. El artículo tiene lugar en el contexto del descubrimiento de los procesos oníricos en su relación con lo inconsciente, las conclusiones recolectadas confirman y continúan la investigación en este plano. La ficción presta condiciones especialmente afables a la intelección del tema puesto que contiene tres sueños, narrados con detalle, incorporados como parte de los hechos que configuran la trama. El análisis efectuado en este caso, descuella por el modo en que son destacadas las asociaciones entre las producciones del inconsciente –sueños, sueños diurnos o delirios- y las circunstancias afectivas del personaje. En orden de poder establecer estos recorridos, Freud recoge con meticulosidad los elementos en el texto que darían información acerca de los conflictos inconscientes en la subjetividad representada, y luego, desmiembra entre las circunstancias actuales –restos diurnos, configuraciones preconscientes- y los antiguos deseos reprimidos, a fin de despejar los caminos de formación del sueño y los delirios.

La historia versa en torno Norbert Harnold, quien descubre en una colección de antigüedades en Roma un bajorrelieve que lo impacta de sobremanera, la figura era una doncella que vestía una túnica con numerosos pliegues recogidos suavemente al andar. La mujer se encuentra de perfil en un andar encantador, los pies calzados con sandalias, uno apoyado completamente, el otro apenas tocando con la punta de los dedos el suelo, convoca en él la impresión de que debe corresponderle un nombre Gradiva, cuyo significado es “la que avanza” (Freud, 2004 [1907]).

El primer sueño ocurre luego del hallazgo, sitúa al arqueólogo en el Templo de Júpiter en Pompeya, donde es sorprendido al ver a corta distancia a la Gradiva. Este encuentro casual lo lleva a deducir que ese sería el lugar natal de la dama, tras despertar estaría seguro además de que la bella mujer griega habría vivido hasta el fin de sus días en aquella ciudad. En la escena siguiente el protagonista yace en su cama aún despertando, mirando por la ventana, en ese momento es interceptado por la impresión de ver a la Gradiva en las calles de su propia ciudad. Sobresaltado acude a comprobar el hecho, no obstante la acción se despliega sin éxito puesto que no halló indicios de que su percepción fuera correcta. De inmediato, decide viajar a Italia. Casi sin demora en otras ciudades llega a la capital con el objetivo de hallar las huellas de la doncella. Durante la estadía en Roma sucede la reunión de Norbert con la muchacha a quien él había llamado Gradiva. Conversando con ella extrae que el verdadero nombre de esta joven debía ser Zoe y remarca a propósito, la triste casualidad de que aquel nombre signifique “vida”. La joven contesta que hace largo tiempo está acostumbrada sin problema a estar muerta. Una serie de intercambios se ocasionan en los que el hombre busca comprobar la veracidad de su percepción sobre esta mujer. Freud advierte en este punto del relato acerca del desconcierto, no es posible distinguir si se trata de un delirio del arqueólogo que hace visible a la Gradiva, o de un espectro, o bien de una persona real (Freud, 2004 [1907]). El psicoanalista subraya los recursos empleados por el escritor que mantienen al lector en vilo, deseoso de descifrar el mismo misterio que el protagonista. Sin embargo, el comentario que hace notable la sensación de desconcierto del personaje respecto de sus percepciones, ideas y sueños, parece apuntar a mostrar el modo en que el inconsciente se manifiesta al sujeto. Freud destaca la turbación de Norbert ante el devenir psíquico, así como en anteriores oportunidades – en especial en la conceptualización de las producciones oníricas- había explicado el extrañamiento que logran los contenidos afectivos tras los procesos de desfiguración y desplazamiento en el trabajo del sueño (Freud, 2004 [1900])

La trama avanza, el nombre de la dama es conocido por el joven, Zoe Bertgang había sido una amiga de su infancia, hija de un profesor de

zoología. Freud subraya la coincidencia en los dos personajes femeninos; el apellido Bertgang, al igual que Gradiva, comparten el significado: “la del andar resplandeciente” (Freud, 2004 [1907], pp. 54). Este detalle enseña lo que sucede al protagonista, sus sueños y sus delirios son exteriorizaciones, manifestaciones de los deseos eróticos, reprimidos, despertados inicialmente hacia el andar de la niña, que ambas denominaciones evocan. Más tarde, en su juventud, Norbert había dirigido su interés a las mujeres de piedra y bronce, tal como se las encuentra en la disciplina por él escogida, la arqueología. Los afectos eróticos ligados a Zoe Bertgang, ahora en estado reprimidos, fueron reanimados a través del bajorrelieve. Los sueños, los delirios y la angustia, son signo del antiguo afecto amoroso que había sido “enterrado” en relación a la Gradiva. El núcleo genuino de estas expresiones psíquicas -la añoranza por ese primer amor- se funde con representaciones preconscientes: la sepultada ciudad de Pompeya y el destino del bajorrelieve (Freud, 2004 [1907]).

El segundo sueño que aparece en el relato tiene por protagonistas a Apolo de Belvedere y a Venus de capitolina. Las imágenes muestran al hombre alzando a la dama, para colocarla sobre un objeto oscuro como un carruaje o algo semejante, que cruje con una especie de “chillido”. En este caso, la representación onírica remitiría a exaltaciones figurativas de la pareja que ocupaba la habitación contigua (Freud, 2004 [1907]). De modo semejante a como sucede en el análisis de los sueños reales, en el sueño de la ficción son localizables mociones eróticas infantiles reprimidas que conforman el contenido latente. La interpretación freudiana permite observar en la obra el funcionamiento mental en relación a los procesos inconscientes y la operación de la instancia censuradora. La complejidad de la simbolización licencia la manifestación de los deseos al mismo tiempo que los mantiene ocultos. La teoría psicoanalítica afirma en un doble sentido: una vez más demuestra que lo reprimido mantiene conexión con lo sexual, y en paralelo, distingue la capacidad de la literatura para lograr fieles reproducciones del suceder anímico.

El recuerdo del segundo sueño es interrumpido por un pensamiento que trae claridad: el viaje a Pompeya en verdad fue motivado por la huida

ante el amor. La noticia desata un estado emocional de desasosiego y perturbación en el joven. A esta altura de la historia, se introduce un giro fundamental que provocará la cura a los delirios de Hanold. Se delata que la mujer amada, Zoe Beltgang -quien tiene todas las similitudes con la Gradiva admirada en el objeto arqueológico- reside en la misma ciudad a la que el protagonista se aventuró, con lo cual, el encuentro entre ambos resulta factible (Freud, 2004 [1907]). Freud afirma que las torsiones de la ficción son signo de excepcional destreza del poeta en la representación de los complejos anímicos. La revelación que el personaje obtiene después del segundo sueño, genera la decisión para concretar la acción hasta entonces inhibida, el encuentro con la mujer abre las vías del cumplimiento de deseo. El escritor construye su relato sirviéndose de los sueños, delirios y estados afectivos, finalmente conduce hacia la disolución del conflicto que produce la pena. A partir de las teorizaciones psicoanalíticas, Freud se encuentra en posición de explicar la causación psíquica del malestar en el protagonista descrito y el hecho de que el encuentro finalmente afortunado con la mujer, cumpla el rol de disolución del conflicto. La interpretación indica que el autor no sólo elabora la disolución del misterio del cuento, sino que describe la salida al conflicto afectivo relativo a mociones reprimidas.

Resta todavía un tercer sueño, éste devela a la Gradiva en el sol entramando un lazo con hilo de hierbas para cazar lagartijas, mientras decía: “por favor mantenme inmóvil; la colega tiene razón, el recurso es realmente bueno y ella lo ha empleado con el mejor de los éxitos” (Freud, 2004 [1907], pp. 61). Respecto de este contenido, Freud advierte las limitaciones de la teoría psicoanalítica ante la ausencia de la persona real de Norbert Hanold. Con ello, delinea el límite del psicoanálisis en la interpretación de la obra literaria, la separación existente entre la interpretación de un texto y la interpretación del relato del paciente. A partir de los elementos en el relato apenas se vislumbra una inferencia que develaría el contenido latente del sueño: la caza de lagartijas puede ser atribuida a un resto diurno del contacto del joven con un señor dedicado a la actividad. En aquella experiencia éste le habría comentado: “El recurso indicado por mi colega Eimer es realmente bueno; ya lo he empleado varias veces con el mejor de

los éxitos. Por favor, manténgase inmóvil” (Freud, 2004 [1907], pp. 62). La imagen en el sueño remitiría tanto a la experiencia con el cazador de lagartijas, como a las vivencias compartidas con el zoólogo –padre de Zoe-. La caza de lagartijas tiene nexo con la mujer a quien se liga el deseo erótico y con el deseo de dar caza a aquello que se pretende. Las palabras pronunciadas por Zoe en la primera comunicación con Harold aportan información en el mismo sentido: “solamente puedo esperar de ti flores del olvido” (Freud, 2004 [1907], pp.65). El sueño estaría indicando su conocimiento respecto del deseo de la dama de contraer matrimonio.

El personaje femenino concebido por el autor expone abiertamente ante el confundido Norbert las mociones reprimidas, en una operación por entero familiar a la praxis psicoanalítica. El reproche formulado por Zoe, la mujer que busca el amor, devuelve a este hombre la muestra sobre su actuar: en lugar de dar rosas o amor, da flores del olvido. Otros signos de contenidos simbolizados en el último sueño podrían afirmar la hipótesis. Así, la ubicación en el sol halla nexo discernible en “Sole”, término que corresponde al nombre del hospedaje donde residía el arqueólogo durante su estadía en Italia, lugar donde radica la dama (Freud, 2004 [1907]).

Hacia el final del artículo, Freud se detiene en exponer sus opiniones respecto de las cuestiones sobre el quehacer del artista y las posibilidades de la interpretación desde su punto de vista psicoanalítico tomando las representaciones de la ficción, formulaciones que demandan especial examen dada la temática del presente trabajo de tesis. En primer lugar, comienza con la distinción acerca de la propiedad de los conceptos elaborados en la investigación psicoanalítica, tales como represión, formación de los sueños, génesis del delirio, perturbaciones y caminos de la vida amorosa, entre otros, así como los medios de cura aportados por la técnica. Dichas elaboraciones son patrimonio del estudio psicoanalítico, en consecuencia, no podrían ser atribuidas al bagaje de conocimientos común, tampoco al conocimiento de personas cultas. Pero aún se suma, la respuesta concreta del escritor, quien al haber sido consultado por su familiaridad con las teorías científicas, habría contestado con una negativa cargada con cierto desprecio y la enunciación de que la obra fue nacida en

su fantasía (Freud, 2004 [1907]). La puntualización permite el médico afirmar que el escritor no cuenta con los lineamientos del cuerpo teórico de la disciplina; la construcción literaria surge de la subjetividad del creador.

Frente a este estado de cosas, Freud advierte que la lectura de la interpretación sobre la *Gradiva* podría no ser aceptada por el artista. Con lo cual, se abren dos vías a considerar: se trata de una aproximación arbitraria y coherente sólo con el deseo de reafirmación, o bien sucede que las nociones desarrolladas no pueden ser colegidas por el creador debido simplemente a que no existen razones para que éste vincule su obra a la teorización del acontecer anímico. En este último caso, el escritor podría haber tomado la misma referencia que el psicoanálisis para la descripción de los funcionamientos descriptos. Freud formula su hipótesis:

Opinamos que el poeta no necesita saber nada de tales reglas y propósitos, de suerte que puede desmentirlos de buena fe, y que por otra parte no hemos hallado en su creación nada que no estuviera contenido en ella. Lo probable es que nos nutramos de la misma fuente, elaboremos idéntico objeto, cada uno de nosotros con diverso método; y la coincidencia en el resultado parece demostrar que ambos hemos trabajado bien. Nuestro procedimiento consiste en la observación consciente de los procesos anímicos anormales en otras personas a fin de poder colegir y formular sus leyes. El poeta procede de otro modo; dirige su atención a lo inconciente dentro de su propia alma, espía sus posibilidades de desarrollo y les permite la expresión artística en vez de sofocarlas mediante una crítica consciente. De esa manera averigua desde sí lo que aprendemos en otros, las leyes a que debe obedecer el quehacer de eso inconciente; pero no le hace falta formular esas leyes, ni siquiera discernirlas con claridad: debido a la actitud tolerante de su inteligencia, ellas están encarnadas en sus creaciones. (Freud, 2004 [1907], pp.70)

De notable valor, estas líneas escritas al final de su artículo demarcan la distancia, al mismo tiempo que la cercanía, entre la labor del psicoanalista y la del creador literario. El psicoanalista estudia los procesos mentales, las leyes que determinan los funcionamientos, a fin de conseguir el acceso a los medios que producen la cura. Por su parte, el escritor recurre a su interioridad para obtener el material que dará consistencia a sus relatos. La

coincidencia entre ambos radica en la recolección de las modalidades que definen la subjetividad y sus mecanismos.

No obstante, estas conclusiones tienen un alcance mayor, ya que se extienden hacia la inferencia sobre la actividad del creador. Freud sostiene una suerte de aptitud del artista para el contacto con aquellas mociones dignas de rechazo en la consciencia, que permite la expresión de éstas en contenidos artísticos evitando la sofocación. La idea resulta un significativo aporte al estudio de las posibilidades del funcionamiento mental, cuestión que sería retomada con posterioridad en la teorización.

1.1.3 Hoffman

Otra oportunidad en la que Freud se traslada hacia la indagación de un texto literario es en el artículo escrito en 1919 titulado *Lo ominoso* (Freud, 2004 [1919]), abordando el cuento “Hombre de la arena” perteneciente al libro *Piezas nocturnas - Nachtstücken-* de Hoffman, en función de la indagación de los efectos de horror y espanto a través del relato en los lectores.

El personaje principal del cuento escogido es un joven estudiante, Nathaniel, de cuyos recuerdos infantiles asociados a una muerte enigmática del amado padre, se desprende la historia. Entre estas rememoraciones surgen las historias tenebrosas que siendo niño, en noches en que se escuchaban pasos de un visitante que solicitaba al padre, le eran contadas para persuadirlo de que se durmiese temprano. Aprovechando aquella presencia, la madre advertía al niño sobre la figura del “hombre de arena”, un malvado ser que arrojaría arena a los ojos de los niños cuando desobedecen; una vez los ojos llenos de arena y ensangrentados, saltarían de la cara para ser recogidos por el monstruo y ser llevados en las noches de cuarto creciente hasta el nido de sus hijos, que tiene picos curvos como lechuzas para picotear esta comida. Freud sugiere que deviene prioritario el papel que tiene en el cuento el hecho de que el hombre de arena arranca los ojos, en cuanto que es representativo del temor a la castración (Freud, 2004 [1919]).

Nathaniel caía preso de la angustia a pesar de tener la edad suficiente para razonar el carácter fantasioso del relato. Así, decide develar la identidad y el aspecto del amenazador hombre. Un atardecer en el que se esperaba recibir al visitante, se oculta en el gabinete de trabajo del padre desde donde observa que el hombre que arribaba era un abogado, convidado a reuniones por los adultos y despreciado por los niños. En ese momento concluye que el temible hombre de la arena debía ser el Sr. Coppelius. Freud advierte sobre la confusión del episodio que sigue, no se distingue si se trata de la representación del *delirium* de un niño angustiado, o de una escena que debe considerarse parte de los hechos en el relato. Encontrándose Nathaniel agazapado, escucha de Coppelius una frase que hace referencia a los ojos, que lo desespera y lo pone a gritar. Es descubierto y capturado por el hombre, quien desea arrojarle sobre los ojos trozos de carbón ardientes extraídos de las llamas del brasero, allí intercede el padre impidiendo la acción y dando rescate a los ojos del niño. El desenlace de esta experiencia consiste en el desmayo del pequeño y una larga enfermedad. Luego de un año, en circunstancias de una nueva visita del Sr. Coppelius, estalla el gabinete que había sido escondite y el padre muere, el abogado en cambio, desaparece sin dejar indicios (Freud, 2004 [1919]).

En la lectura efectuada, Freud subraya la mención en la ficción respecto de que el niño tenía la capacidad para entender que el cuento era una invención alejada de la realidad, y sin embargo era seriamente atemorizado. Con este procedimiento, el psicoanalista expone su método de análisis, en el cual las hipótesis sobre el caso se apoyan en los indicios extraídos del desarrollo realizado por el escritor. Los elementos al interior del texto dan cuenta de las dinámicas representadas, de manera semejante a cómo pueden ser obtenidos en el discurso de una analizante. De este modo, es posible observar la escucha del psicoanalista, que considera los signos que podrían quedar desestimados por carecer de sentido, dado que enseñan sobre la realidad inconsciente plasmada.

Luego del episodio angustiante donde intervinieran Coppelius y el padre, el cuento continúa durante el período académico del protagonista,

mientras reside en Italia. Otro episodio de angustia ocurre al reconocer en un vendedor ambulante de ópticas al personaje que lo había aterrado en su niñez. El vendedor, Giuseppe Coppola, ofrecía con exclamaciones sus productos comparándolos con ojos en la ciudad universitaria. Nathaniel comprueba que los “bellos ojos” a los que se refería el vociferador eran simplemente lentes, con lo cual el espanto cede y le compra unos prismáticos. Comenzó a utilizar el instrumento para espiar desde su casa el hogar de un profesor apellidado Spalanzani. En una de estas expectativas divisa en el interior a una joven, que permanecía en silencio y quietud, de la que se enamora. La muchacha, a quien había creído hija del académico, no era sino una muñeca automática a la cual le había sido colocado un mecanismo de relojería. En esta construcción había participado el mismo Coppola, aquel antes identificado como el hombre de arena, quien llamativamente había tenido a su cargo el agregado los ojos. Los dos hombres disputaban la obra cuando son sorprendidos por el protagonista, Coppola retiraba a la mujer de madera sin ojos, y los ojos, que yacían ensangrentados en el suelo son arrojados a su pecho por Spalanzani. En esta situación surge la idea de que Coppola había hurtado estos ojos, los de la muñeca Olimpia, al joven. Así se desata un ataque de locura con reminiscencias acerca del padre y, posteriormente, un segundo *delirium* cuyo contenido remonta a la escena de fuego en la que el padre había muerto junto con asociaciones que involucraban a la muñeca. Inmerso en estas sensaciones se lanza sobre el profesor, presumido padre de la mujer, para asesinarlo (Freud, 2004 [1919]).

Fue necesario un largo período de recuperación, después de lo cual parecía encontrarse estable. Regresa con su antigua novia y contraen juntos matrimonio. Paseaban un día por la ciudad los dos, habían subido a la torre en el ayuntamiento, algo llama su atención mientras miraba con los prismáticos la plaza. En ese instante lo asalta por tercera vez un ataque de locura: confunde a su novia con la muñeca de madera y trata de tirarla por la torre hacia abajo. El hermano de ella que los acompañaba, reacciona rápidamente y llega a tiempo para salvar a la muchacha, a la par que el desafortunado repetía a gritos frases respecto de un círculo de fuego. Desde

la multitud en la plaza que observaba atónita el espectáculo se alza una voz, la del abogado Coppelius, diciendo que dejen al loco ya que él mismo se proporcionará los medios para descender. El final del cuento se produce cuando Nathaniel mira a Coppelius y se arroja desde la torre en un alarido en relación a los ojos; el cuerpo se estrella contra el suelo, el hombre de arena ya se había perdido entre la gente (Freud, 2004 [1919]). Este detalle rescatado junto a otros, siembra en la narración el desconcierto y el horror. Freud subraya la maniobra del escritor asiente la permanencia de la duda acerca de si este señor, conocido del padre, es o no el hombre de arena, y de este modo, favorece la persistencia del temor.

Tras recorrer el texto de Hoffman, Freud discute la hipótesis que atribuye rol principal a la incertidumbre racional en el efecto ominoso ganado en su narrativa. Esta afirmación se sustenta en el hecho de que los esclarecimientos hacia el final del relato -dispuestos para hacer visibles explicaciones- no son suficientes para reducir las impresiones afectivas suscitadas, por el contrario dejan persistir la sensación desagradable y la duda por lo ocurrido. Así, la obra resulta beneficiosa respecto de la indagación de las condiciones que generan efectos de espanto, ya que no han podido ser determinadas con precisión. Freud destaca en la construcción de la narración, la función de la fantasía, en especial por su cualidad de mezclarse con los hechos concretos (Freud, 2004 [1900]). Es la permeabilidad de la fantasía en el cuerpo de la historia lo que daría lugar a la intromisión de lo terrorífico en la realidad configurada en la representación literaria. La subjetividad reacciona sensible a los corrimientos que la intromisión de estos contenidos supone en relación a los parámetros predecibles.

La lectura freudiana del cuento subraya las ocasiones en que el escritor entrelaza realidad concreta con ilusión o delirio, logrando atemorizar tanto al protagonista en la ficción -el joven estudiante-, como a los aficionados lectores. Se visualiza que la interpretación del psicoanalista en esta ocasión sigue los lineamientos diseñados en las anteriores aproximaciones a la literatura, Freud recoge en el texto los elementos que aportan al entendimiento del funcionamiento subjetivo. Las conclusiones son

elaboradas en el ordenamiento realizado por el autor, tendientes a desentrañar reglas relativas a las circunstancias afectivas allí descritas. La hipótesis conseguida en este estudio acerca de aquello que se presenta como ominoso, coopera significativamente a la reflexión sobre el problema de la fantasía en el aparato mental, contribuyendo a las conceptualizaciones que habían sido iniciadas en el estudio de la neurosis y los sueños.

En paralelo a la pregunta por lo ominoso, el artículo se dirige hacia otro aspecto, a saber, el temor a que los ojos sean arrancados. En efecto, la temática tratada a lo largo de todo el cuento, tiene participación destacada en las fantasías, los delirios y los estallidos de locura que abaten al personaje. El temor y el riesgo de sufrir este menoscabo se encuentra con frecuencia en mitos, sueños y fantasías, cosa que lo hace merecedor de atención en la indagación de los complejos afectivos. Sin ir más lejos, en el mito “Edipo rey” al que en otra ocasión se ha referido, Edipo se arranca los ojos, lo cual simbolizaría el castigo que hubiera correspondido desde la Ley del Talión por los crímenes cometidos. Freud infiere que el órgano de la visión, quizás por su importancia privilegiada, sirve a la simbolización del órgano de potencia; la angustia por la pérdida de los ojos se asociaría directamente a la amenaza de castración. Por otra parte, el “Hombre de arena” traza otras ligazones con las hipótesis trabajadas en la tesis del Complejo de Edipo: el temor en relación a los ojos se estrecha al fallecimiento del padre y, el hombre de la arena, se presenta todas las veces en interferencia con el amor del padre. El monstruo creado debe ser considerado una forma de recreación de la angustia ligada a la figura del padre temido, esperado ejecutor de la castración. Los cuentos de Hauff, y el libro de Schaeffer, en los que se incorporan partes del cuerpo cortadas, plausibles de adquirir movimiento, mantienen la referencia hacia el complejo de castración (Freud, 2004 [1919]). Con estos comentarios Freud enseña cómo la creación literaria ha sabido seleccionar e incorporar en su ejercicio las circunstancias que evocan terror a las personas, al mismo tiempo que aporta las explicaciones desde el punto de vista psicoanalítico sobre estos efectos en la subjetividad.

Las inferencias alcanzadas permiten al autor el estudio de otras situaciones que generan reacciones de espanto. Lo ominoso puede originarse ante lo inofensivo que se exterioriza no convencionalmente, sin explicaciones lógicas, como la repetición casual de números. La coincidencia favorece la idea sobre la existencia de un orden desconocido que predispone en una cierta dirección, y en este sentido, funciona como indicador de la limitación frente a aquello que excede el control ejecutable. Los casos del *gettatore*, personaje del libro *Josef Montfort y Mefistófeles*, el personaje en el *Fausto* confirman la idea. Es conocida la demostración de esta hipótesis efectuada a través del análisis de la palabra que designa lo ominoso en el idioma alemán: la palabra *Unheimliche*, derivada de *Heimliche* (familiar), denota que lo siniestro proviene de lo familiar que aparece de manera inesperada (Freud, 2004 [1919]).

Tras el riguroso examen realizado, Freud argumenta que es preciso establecer la distinción de lo ominoso en la creación literaria y en la realidad. En la realidad, los efectos de lo siniestro son más difíciles de conseguir, sólo unas pocas situaciones lo invitan y en todas ellas hay un lazo con lo familiar reprimido. Esto explicaría lo ominoso asociado a la soledad, el silencio y la oscuridad, ya que son temores naturales de la infancia. En la producción literaria, por el contrario, las posibilidades son amplias, y ello se debe a que se construyen circunstancias propicias a tales efectos pero exclusivas del plano ficcional. Lo siniestro, así como es figurado en los cuentos de horror, debe tener relación con lo experimentado en la infancia sucumbido a la represión. Se trata de la representación, del retorno de lo idéntico, de lo pulsional reprimido y de las vivencias de ello como demoníaco e ingobernable que en respuesta son suscitadas, para lo cual la ficción se presenta como un terreno fértil (Freud, 2004 [1919]).

La construcción de lo ominoso efectuada por el escrito contribuye al estudio de los fenómenos por parte del psicoanalista. El relato, con su trama y personajes, abre un amplio y rico espectro para la exploración científica. La posición adoptada por Freud en su trabajo es semejante a anteriores aproximaciones a la literatura, el texto literario permite la confrontación de los conceptos teóricos y la continuación en la investigación de problemáticas

relativas al acontecimiento psíquico. Freud persigue el propósito de hacer avanzar el conocimiento sobre lo inconsciente, en el camino, se despliegan interpretaciones desde el punto de vista de la teoría de referencia.

Los comentarios realizados en el artículo de 1919, aclaran la procedencia de los efectos aterrizadores conseguidos por el escritor, tanto al interior de la ficción –los sentimientos y conductas del joven protagonista-, como al exterior, puesto que Hoffman elabora un cuento de terror para sus lectores. La idea de la pérdida, en especial, aquella en la cual se encuentra comprometido el cuerpo, repercute a nivel de la subjetividad generando pavor. Otras escenas vinculadas a lo reprimido y a la amenaza de resurgimiento, pueden ejercer el mismo efecto. Tales formulaciones tienen anclaje en la teoría de la sexualidad infantil y las fantasías en la neurosis. Es a partir del conocimiento sobre el funcionamiento mental que el psicoanálisis adquiere una escucha especialmente dotada. Freud, atento a los contenidos presentados por el creador, confirma nuevamente la posibilidad diálogo entre la literatura y el psicoanálisis. Las creaciones literarias exhiben material de gran valor a la disciplina psicoanalítica, en primer lugar a causa de la especificidad de sus puntualizaciones acerca del ser humano, y en segundo lugar, dado que contienen descripciones del objeto de estudio de la disciplina, formuladas a partir de una mirada carente de la influencia de sesgos teóricos.

También en esta oportunidad Freud expone en su artículo una lectura orientada al discernimiento de la realidad inconsciente plasmada por el escritor. De acuerdo a estas elaboraciones, se despeja la labor del psicoanalista respecto del texto literario, la cual consiste en iluminar nexos trazados por el escritor, relativos al funcionamiento de lo inconsciente a fin de obtener progresos en la teoría. La lectura aportada por Freud, ubica en términos teóricos aquello que ya ha sido enunciado por el artífice y pone en relieve el cuestionamiento de distintas temáticas.

1.1.4 Dostoievski

En el año 1927 Freud, atraído una vez más por el universo literario, escribe un texto en relación al gran novelista F. Dostoievski. El escritor resulta particularmente atractivo debido a la impronta de su literatura, destacada por la brillante exposición de temas como la violencia, el asesinato, el egoísmo. Así, su figura ha sido frecuentemente asociada a la idea de criminalidad. Freud se pregunta por las razones que habrían motivado la capacidad del autor para desenvolverse de manera experta a través de estos contenidos. No se le conocen conductas criminales, más que un hecho aislado del que no se tiene confirmación: un abuso sexual perpetrado a una niña inmadura, y la manía por el juego. Contrario a lo que se espera en un delincuente, la capacidad de amar y de exteriorizar bondad fueron parte de la historia de su vida, en especial en las relaciones interpersonales, sólo lo opacaron momentos de irritación e intolerancia. Freud infiere que sólo la existencia de las inclinaciones negativas al interior de la personalidad, explica la plasmación auténtica conseguida en la obra. La pulsión destructiva en Dostoievski ha de haber sido intensísima, tanto como para perpetrar el hecho criminal sin mayor dificultad; en cambio, el rumbo de esta tendencia habría sido otro, se orientó hacia la propia persona, bajo la forma de masoquismo y sentimiento de culpa (Freud, 2004 [1928]).

Se sabe que Dostoievski sufrió en su juventud ataques con irrupciones de angustia de muerte. Estas crisis, que de hecho lo sumían en un estado semejante a la ausencia de vida, fueron seguidas por la aparición de la epilepsia. Freud sugiere que tanto los ataques de la juventud, como los ataques epilépticos, habrían estado asociados a la causación neurótica, convenientes a un propósito punitivo motivado en el plano inconsciente por la identificación a una persona a quien se le desea la muerte. El conflicto con la figura paterna sería el origen de su gran monto de agresión y luego, la fuente principal del sentimiento de culpa y la necesidad de expiación. Durante el desarrollo del Complejo de Edipo, el temor al castigo y a la castración conduce al varón a la represión del odio hacia su rival masculino, emergido en la lucha por el amor de la figura femenina, la madre. El monto de afecto forzado al desalojo, la identificación al padre, dan lugar a la conquista de una instancia particular dentro del psiquismo, el superyó. La

instancia, se convierte en heredera del influjo parental, dependiendo de las vivencias transitadas puede tornarse sádica respecto del yo que toma la posición masoquista. Cada castigo al que es sometido el yo, satisface necesidades de auto-punición, repite patentemente la castración y la actitud pasiva- femenina en relación al padre. Freud afirma que dicha modalidad, se observa en el extraordinario sentimiento de culpa y en el modo masoquista de vida que caracterizaron al autor (Freud, 2004 [1928]).

El psicoanalista ha encontrado importante considerar la complicada disposición afectiva en el escritor ya que, según sus inferencias, ésta habría servido como material a la creación artística. Se trata de la hipótesis explicativa sobre el sorprendente despliegue llevado a cabo por el artista que ha ofrecido a la humanidad un cuadro de excepcional detalle de las circunstancias de perturbación implicadas en el crimen, el castigo, la culpa, y la subjetividad acuciada por el tormento. La indagación es dirigida a las configuraciones mentales y el modo en que éstas pueden encontrar una vía de expresión en la fantasía y luego, en el caso del creador literario, ser vertidas a la elaboración de la obra. En este sentido la mención a la condición psíquica del autor ruso, cumple la función de enseñar los recorridos posibles de la conflictiva, o de otra manera, concebir a la obra como un espacio de manifestación de la condición psíquica. Este aspecto del desarrollo continúa la vía para pensar sobre la existencia de ciertos mecanismos mentales que operan a favor de la creación artística como un medio de satisfacción de la pulsión que evade el destino esperado. Freud es contundente respecto de esta cuestión, si bien la teoría psicoanalítica es capaz de discernir elementos relativos a los procesos mentales en la producción del artista, deviene en alto grado insuficiente en la aprehensión del artificio empleado por el creador literario (Freud, 2004 [1928]).

Al mismo tiempo, el artículo reafirma la tesis freudiana que sostiene que es posible colegir en la obra del escritor elementos que dan cuenta de las configuraciones inconscientes propias del padecimiento neurótico. En este sentido, la obra ofrece una significativa fuente de enriquecimiento y la oportunidad de profundización en la investigación de las temáticas allí tratadas. Ante todo, el contacto con el trabajo del experto –en este caso

Dostoievski- propulsa la construcción de conceptualizaciones psicoanalíticas relativas a la tendencia criminal y otras manifestaciones patológicas del orden de la compulsión y la agresividad.

Al análisis relativo al afamado escritor, se suman dos comentarios breves respecto de un segundo autor: Stefan Zweig. Oportunamente, Freud escoge una de sus novelas en las que el argumento versa en torno a la compulsión al juego. Los protagonistas de la novela son una mujer adulta, madre de tres hijos, y un joven desdichado, aficionado al juego. La trama es conformada por una mujer, quien se propone a apartar al muchacho de su tendencia al juego, pero en su contacto con él, cae presa de impetuosos deseos sexuales. Luego del episodio, le facilita dinero para retornar a su hogar, haciendo que prometa no retornar el vicio. Tiempo después lo encuentra nuevamente en el casino, el joven había quebrado la promesa. El reclamo por el incumplimiento invoca en el joven una reacción violenta, que obliga a la mujer a abandonar el lugar en completa vergüenza. El desenlace llega cuando la mujer recibe la noticia del suicidio del muchacho (Freud, 2004 [1928]).

El segundo texto literario presenta una nueva ocasión en la cual son delineadas las circunstancias mentales de la compulsión, la auto-punición y las complicaciones afectivas relacionadas. Freud despeja con claridad, respecto del trabajo de los dos escritores convocados, los términos que permiten reconocer la realidad inconsciente plasmada; las interpretaciones en cada caso resulta de la lectura de los argumentos y personajes presentados a la luz de la teorización psicoanalítica. Así, Freud expone los nexos de estas conductas con la satisfacción pulsional, los sentimientos de culpa, el masoquismo, y la auto-punición. El trabajo con las obras escogidas posibilita la trasmisión de las hipótesis de la disciplina acerca aquellas afecciones psíquicas y las conceptualizaciones elaboradas.

Por último en este estudio, Freud llama la atención respecto de la coincidencia que une a *Los hermanos Karamazov* con otras dos obras maestras de la literatura universal, a saber, *Edipo rey* y *Hamlet*, en una misma temática: el parricidio. El motivo encubierto del crimen, en las tres piezas literarias, es la rivalidad frente al contrincante masculino, cuyo inicio

ha de situarse en la contienda edípica ante el amor femenino. De las tres, la saga griega posee la trama afectiva de menor desfiguración, dado que el parricidio es cometido por el héroe mismo, quien además, luego concreta la posición junto a la madre; la hazaña ocurre dando muerte a un monstruo, símbolo del primitivo rival. Por su parte, el drama inglés resulta una figuración más indirecta, la acción que despierta el conflicto no es consumada por el personaje en cuestión -la muerte del padre no es causada por el hijo-. La culpa tuvo en este caso efecto paralizador, dejando al protagonista en el desprecio hacia sí mismo y también hacia los demás, predicando el castigo para todos por igual. Freud descubre en Dostoievski que, como en el episodio teatral de Shakespeare, tampoco es el héroe quien consume el asesinato, sino un hermano con idéntico vínculo filial y respecto de quien se evidencia con claridad la rivalidad sexual. Lo sobresaliente aquí recae en la característica peculiar que el autor otorga al asesino, a saber, la enfermedad padecida por él mismo, el personaje que consume el asesinato es epiléptico (Freud, 2004 [1928]). Las ideas sobre el nexo entre la subjetividad del artista y la obra, encuentran en esta precisión plena regencia.

La importancia radical que en la obra adquiere el parricidio se aprecia también en el hecho de que los tres hermanos, son alcanzados por el deseo de muerte al padre. Así, tanto el cínico, como el gozador apasionado, como el epiléptico, finalmente criminal, son culpables frente a *Aliosha*, puesto que cargan el mismo pecado, el odio a la figura paterna. La interpretación freudiana señala que tan detallada y profunda plasmación ha sido conseguida por Dostoievski, a causa de encontrarse gobernado personalmente por la conciencia de culpa, fundada en el deseo de dar muerte al rival. Estas tempranas vicisitudes habrían sucumbido a la represión y resurgen en la tarea del poeta con montajes simbólicos y disfraces, puesto que resultan intolerables en la manera en que la disciplina psicoanalítica es capaz de explicitar. Mediante la identificación al personaje realiza el desplazamiento de sus impulsos asesinos, de su narcisismo, poniendo en juego en la ficción la satisfacción de un deseo reprimido que le pertenece (Freud, 2004 [1928]).

Con estos comentarios, Freud exhibe nuevamente su posición en relación a la aproximación a la literatura desde el psicoanálisis, el examen de los edificios literarios recoge las indicaciones que en la representación figuran las condiciones afectivas, el psicoanálisis interviene ofreciendo una apreciación acerca de las determinaciones inconscientes que subyacen a dichas descripciones creadas por el artista. Tal como el análisis de las tramas y los personajes llevado a cabo lo demuestra, lo reprimido se manifiesta en la narrativa, lo cual pone de relieve la capacidad del método psicoanalítico para detectar los contenidos de lo inconsciente. En paralelo es confirmada la conceptualización según la cual, el móvil que determina tan maravilloso despliegue ha de tener anclaje en la conflictiva inconsciente, el artículo elaborado destaca los nexos más importantes que sostienen la hipótesis. La interpretación psicoanalítica del trabajo literario de Dostoievski junto con las menciones a las obras de Zweig, Sófocles y Shakespeare, persiguen el objetivo de incrementar el conocimiento respecto de las dinámicas en el funcionamiento mental, el papel de lo reprimido, sus manifestaciones y las perturbaciones afectivas asociadas.

Hasta ahora ha sido estudiada la perspectiva que Freud propuso para la interpretación de la obra de arte, tomando como central la obra de arte literaria, ya que es el eje de la presente investigación. Algunos artículos de su autoría como *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia autobiográficamente descrito* (Freud, 2004 [1910]), o *Un recuerdo infantil de Goethe en "Poesía y verdad"* (1995 [1917]), o *J. Popper- Lynkeus y la teoría onírica* (1995 [1923]) no han sido incluidos debido a que se consideraban ya abordados los temas que estos textos permitían registrar. Por otra parte, a los fines de esclarecer aún más su perspectiva respecto del acto creativo, y por tratarse de los aportes de Sigmund Freud, se ha considerado significativo aporte al presente estudio de tesis el examen del interés del autor citado, en tanto extensivo hacia otras formas de expresión artística. A favor a este propósito se exploran a continuación otros de sus trabajos que aunque un poco menos específicos –debido a que se ocupan de otras ramas del arte- cuyo tema persiste en la investigación sobre el

quehacer artístico y la obra. Dicho recorrido permitirá el discernimiento de cuestiones que competen al presente estudio de tesis.

1.2- Manifestaciones artísticas

1.2.1- La pintura

Durante el año 1909 Freud confeccionó un texto destinado al estudio del gran artista renacentista, Leonardo da Vinci; parte de este trabajo fue revelado en diciembre de aquel año en la Sociedad Psicoanalítica de Viena, la publicación llegó en 1910. Strachey señala que se trata de la única pronunciación de tipo biográfica efectuada por el médico vienés (Strachey, 1995 [1957]).

En su artículo Freud describe a Leonardo da Vinci (1452- 1519) como un hombre de vigoroso, de buen porte y talla, de rostro bello, actitud amable y encantadora con las personas. Su gusto por la estética se extendía al refinamiento en todos los aspectos de la vida. Entre sus habilidades maestras se cuentan la pintura, la escultura, el dibujo, y la aptitud por la investigación. Practicaba disección con cadáveres, estudiaba la anatomía y la fisiología de los cuerpos, investigaba los fenómenos naturales, elaboraba instrumentos y aparatos mecánicos; con todo ello, se apartaba de los paradigmas de la época, ligados a la religión católica y a la filosofía aristotélica, para acercarse a la alquimia y los laboratorios. Con la pintura tenía una relación particular, en ocasiones la actividad era tomada con desgano, el trabajo se extendía por períodos interminables, con frecuencia las obras quedaban inconclusas o con destino final desconocido. Tan alto era su concepto del arte, que rara vez se daba por satisfecho en sus logros, como si padeciera de incapacidad de dar por acabada la obra a causa de un intento de perfección. Algunos trabajos quedaron perdidos, como sucedió con el cuadro *La batalla de Anghiari*, otros nunca fueron entregados como el retrato de la *Monna Lisa*, el cual tras cuatro años de elaboración, queda en manos del rey Francisco I en lugar del auténtico solicitante. Los testimonios de quienes fueron cercanos a su quehacer relatan sobre la afición de este

artista que pasaba horas frente a su producción, observando. Permanecía días enteros sin retornar a la actividad, o bien, largas horas en el día sobre los andamios, sin comer o suspender por cualquier razón. Ensayaba numerosos bocetos de cada motivo que formaría parte del cuadro, combinando y dirimiendo detalles. Estas características impedirían que se asocie la llamativa lentitud del autor, con indiferencia o ligereza respecto de su arte, por el contrario, sobresale su exigencia (Freud, 2004 [1910]).

Otros rasgos notorios en su carácter fueron la indiferencia y la quietud, era calmo, cuidadoso en el trato con todos, dejaba de lado las querellas y los protagonismos. Rechazaba el empleo de animales en la alimentación, concebía al hombre como el ser más nefasto de la creación, reprobaba las guerras y las matanzas. Pero su manifiesta suavidad, ternura, sensibilidad, casi femeninas, parecían cohabitar con signos contrarios. Supo participar de encuentros con criminales, de quienes obtenía registros de sus facies, cargadas de angustia y dolor; ideó armas ofensivas para el combate, más aún, ingresó como ingeniero militar en jefe al Servicio de Cesare Borgia. Su activismo en este plano incluso lo motivó hasta llegar a acompañar a Cesare, en una misión despiadada hacia la conquista de Romagna. El tamiz con que evaluaba el bien y el mal, despertaba confusión. Estas son las facetas en general desplegadas en el estudio de los biógrafos, Freud señala que en contrapartida, son escasos los comentarios relativos a la vida sexual del artista. Resulta sorprendente la discreción con que se ha abordado este aspecto, en especial si se piensa, que la época en la que vivió Leonardo se caracterizó precisamente por un abierto combate entre la sexualidad desenfadada y un restrictivo ascetismo; una lucha en la que el arte, ocupaba un lugar central (Freud, 2004 [1910]).

El psicoanalista inquiriere acerca de este aspecto, encontrando que de Leonardo no se conocen más que unos pocos dibujos anatómicos, vinculados a la sexualidad, de los genitales femeninos, de la ubicación del feto en su vientre, y uno, donde de manera incompleta y un tanto burda, se representa el coito entre hombre y mujer. Las propiedades de estos trazados parecen corresponder a una indagación científica más que a la expresión del erotismo. No se tienen noticias de que haya mantenido nunca una relación

sentimental con una mujer, tampoco existen datos que confirmen relaciones homosexuales. Incluso una denuncia recibida por comercio sexual con una persona de su mismo sexo tiene fin caduco, pues de ella sale absuelto. Sus discípulos siempre fueron jóvenes apuestos, uno de los cuales fue su compañero en el lecho de muerte y heredero de sus bienes. La hipótesis freudiana indica que el artista habría desviado el monto libidinal hacia la pasión por la investigación, el trabajo intelectual y finalmente a la construcción de la obra. La hiperpotencia de la pulsión investigativa sería correlativa a la mutilación de la vida sexual, un arreglo inconsciente que desvía la tendencia homosexual hacia la tarea científica y creativa (Freud, 2004 [1910]).

En este punto es posible precisar que el artículo presenta la posibilidad de pensar la rica productividad y la excelsa capacidad del afamado artista relativas a un fundamento que proviene de las dinámicas inconscientes. La idea de que existe relación entre una suerte de truncamiento de las satisfacciones esperables de la pulsión sexual –tal como había sido teorizado por el psicoanalista en *Tres ensayos de teoría sexual* (Freud, 2004 [1905])- y vías de satisfacción alternativas, debería ser considerada una manera de dar continuidad a la investigación sobre el concepto de pulsión. La recopilación biográfica permite una suerte de reconstrucción en la indagación científica de la personalidad en función de las inferencias que harían factible el avance de las teorizaciones. Freud se propone en la investigación de los datos conocidos respecto del genio, explorar indicios de los mecanismos mentales que habrían dado lugar al particular funcionamiento.

Tras la imagen obtenida acerca de las modalidades relacionales y los modos de satisfacción que signaron su estilo de vida, la investigación se orientaría a la búsqueda en la vida infantil de Leonardo, plano en el cual no se obtiene más que escuetas referencias. Si bien Freud efectúa una cuidadosa mención a los datos pesquisables, no se detiene en verdad en esta información para la elaboración de sus ideas. En cambio, si otorga atención en su estudio al único recuerdo infantil hallado en las comunicaciones científicas del artista. Se trata de la rememoración suscitada

ante la observación del vuelo de un buitre. Leonardo, se visualiza a sí mismo a muy temprana edad en la cuna, un buitre desciende sobre él, le abre la boca con su cola y, también con esta parte, golpea repetidas veces sus labios. A causa del momento de la vida en que se sitúa y el contenido que posee este enunciado, el psicoanalista señala que esta sería una fantasía trasladada hacia la infancia, posteriormente considerada como recuerdo de un hecho sucedido. La experiencia psicoanalítica identifica en la escena una fantasía erótica relativa al acto sexual, a la fellatio. Una serie de puntualizaciones, detalladas en el artículo por Freud, lo conducen a pensar que el buitre representa a la madre, quien además, aparece provista de falo. Dicha integración: madre y falo, condice con otras, anteriormente encontradas en sueños, fantasías e incluso en distintas manifestaciones culturales, de estrecha relación con las teorías sexuales infantiles (Freud, 2004 [1910]).

En paralelo, la actividad clínica había enseñado, en los casos de homosexualidad, la existencia de una fuerte ligazón con una persona del sexo femenino, con frecuencia la madre, quien además poseía marcados rasgos masculinos; el padre, por su parte, quedaba relegado. En estas circunstancias, el amor hacia la madre no puede continuar en el plano consciente, y por ello, se trasmuda en contenido reprimido. La identificación con la figura femenina, lo llevan a tomar este lugar en su propio vínculo amoroso, y desde allí a escoger los objetos de amor que a ella le corresponderían. Así entendido, el amor homosexual supone un regreso a la etapa autoerótica pues los jóvenes elegidos son sustitutos del sí-mismo y serán amados de idéntica forma que su madre lo hiciera con él en la niñez (Freud, 2004 [1910]).

Es a partir de estas aproximaciones que se ha considerado el artículo dedicado a Leonardo da Vinci un texto exploratorio del amor homosexual y de las causas de este devenir a la luz del desarrollo psicosexual, el complejo de Edipo y las identificaciones. Asimismo, deviene significativo aporte a las conceptualizaciones sobre el narcisismo, cuestión cuya profundización no tardaría en llegar después de este trabajo. Los elementos recabados acerca de la personalidad del artista son interpretados

teniendo en cuenta las apreciaciones recogidas en la clínica con pacientes y las manifestaciones culturales. Freud, encuentra en el recorrido biográfico signos de inhibición sexual; el recuerdo infantil podría dar las pistas de su posición en relación al objeto sexual. El completo examen acerca del recuerdo sigue el principio de la intelección de los procesos inconscientes en las distintas expresiones de la subjetividad. Si bien en este caso, no se cuenta con la presencia del sujeto a fin de procurar el alcance de las conflictivas afectivas por medio de la técnica analítica, el psicoanalista enseña el modo en que es posible colegir pautas en producciones personales, es decir, en el recuerdo y en la obra, relativas al funcionamiento mental. En este sentido, puede considerarse el estudio dedicado al creador tendiente a aprehender las leyes del funcionamiento psíquico.

En el mismo trabajo Freud se detiene en otro aspecto, el efecto obtenido en el trabajo llevado a cabo por el artista. Con tales propósitos toma el cuadro de fama particular, la *Gioconda*. Como se sabe, es el retrato de una bella dama florentina, cuyo especial carácter enigmático y extrema belleza, contenido en la sonrisa plasmada con arte sublime, ha dado lugar a múltiples interpretaciones a lo largo del tiempo (Freud, 2004 [1910]). Freud, retoma estos comentarios, y comienza por su parte, la búsqueda de nuevas intelecciones que pudieran esclarecer los móviles escondidos en la expresión pictórica de Leonardo da Vinci, sello representativo de talento.

Es posible que la *Monna Lisa* haya sido dueña de esta sonrisa a la vez seductora y silenciosa, ya que se trata de un retrato, que por supuesto, la tuvo como modelo. Ahora bien, la magia que rodea la trémula disposición de los labios, se encuentra también en otro cuadro, muy próximo en el tiempo de realización, *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. La pintura muestra a las tres figuras, la virgen María sentada en el regazo de su madre, se inclina, extendiendo los brazos hacia adelante, pretendiendo llegar hasta el niño Jesús que juega con un cordero. Ambas mujeres tienen este semblante tranquilo, resplandeciente y la misma sonrisa que caracteriza a la *Gioconda*. Freud aduce en este punto, que la manera en que Leonardo precisaba esta cualidad en la mujer, debía remitirse a sus propios contenidos anímicos, proyectados por intermedio de estos objetos escogidos. Considerando la

historia de vida del artista, la imagen adquiere un nuevo sentido, el pequeño representaría al mismo Leonardo en su niñez. La figura materna más alejada correspondería a la progenitora –Caterina-, quien en el transcurrir de los hechos entrega su hijo al padre y a la mujer que lo acompaña, Donna Albiera. La bondad de este rostro, encubriría el sentimiento real de envidia respecto de la posición privilegiada de la madre que es despojada. Aún más, en el contexto que se cita, Leonardo habría pasado su primera infancia junto a su madre. Alejados ambos del padre, es harto factible que Caterina haya reemplazado a la figura viril ausente por su hijo. Bajo los influjos de la represión estas mociones amorosas fortalecidas en el temprano vínculo habrían sido forzadas al desalojo. El amor a la mujer queda en adelante impedido, solamente puede retornar en las sonrisas femeninas de su obra (Freud, 2004 [1910]).

La historia marcada por la intensidad de los primeros vínculos con mujeres, seguido de la carencia en torno a la figura masculina, trazan las coordenadas de los lazos en el complejo de Edipo y las consecuencias de este proceso reflejadas en la posición sexual adoptada. El signo peculiar que constituye una marca distintiva del artista, repetido en otras piezas de su labor, ha de implicar un rasgo personal incorporado en la expresión. Dicho contenido se encuentra asociado a la figura femenina, con lo cual es inferida una cierta representación de la mujer –enigmática, trémula, atractiva e indescifrable-. Además, la segunda pieza aislada por el psicoanalista en su análisis, evidenciaría una escena edípica, en la cual Freud ubica los lugares femeninos que rivalizan entre sí por el privilegio del amor del niño; y el lugar que, dada la historia de vida, podría corresponder al protagonista en el cuadro: el niño, en él –identificado- el propio Leonardo en relación a la figura materna.

Freud indica que en la obra del artista es posible dirimir evidencias de aspectos subjetivos, la tesis sostenida a lo largo de este trabajo dedicado a da Vinci formula que en las producciones artísticas se expresa lo inconsciente del creador. Las notas agregadas en las ediciones posteriores correspondientes a 1919 y 1923, en las que son incorporados comentarios en algunos casos re-formuladores de las interpretaciones que formaron parte

del texto original no conmueven esta idea central. La conclusión extraída reanima las hipótesis alegadas en análisis dedicados a creaciones literarias, como son los casos de los escritos referidos a Shakespeare y a Dostoievski.

1.2.2 La escultura

En el año 1914 escribe *El Moisés de Miguel Ángel*, un ensayo iniciado a partir de la escultura de otro gran genio renacentista. En esta oportunidad Freud se centra en la pregunta por el fenómeno en torno al arte: las personas quedan estupefactas, presas de una profunda admiración sin poder explicar la reacción. La visión aportada por el psicoanalista entiende que tal captación en la que se compromete el observador, involucra un plano distinto al intelectual y tendría lugar al reproducirse en este último la circunstancia afectiva que primero fue del artista (Freud, 2004 [1914]). Respecto de dichas disposiciones emocionales y de los recorridos pulsionales implicados, que intercalados en las producciones de los artistas luego afectan hondamente a los espectadores, el psicoanálisis puede ofrecer interpretaciones. En este sentido, Freud realza el valor de los hallazgos conseguidos en los análisis de *Hamlet* y *Edipo rey*, afirmando la capacidad de la teoría psicoanalítica en la explicitación de los móviles inconscientes que guían los hechos relatados.

El Moisés, por Miguel Ángel, es una estatua de mármol ideada como parte de un inmenso monumento funerario al papa Julio II. Se estima que fue realizada entre los años 1512 y 1516 y finalmente fue ubicada en la iglesia de San Pietro in Vincoli, en Roma. El Moisés se encuentra sentado, con el torso levemente volcado hacia adelante; tiene la cabeza girada hacia la izquierda, en los ojos desborda la mirada fuerte, el brazo derecho sostiene las Tablas y la mano toca los rizos de una larga barba. El brazo izquierdo se levanta apenas del regazo, sólo con la punta de los dedos de esta mano roza la barba. El pie derecho se apoya sobre el suelo, la pierna izquierda, hacia atrás, termina con los dedos sólo tocándolo. Contrariamente a apreciaciones formuladas por distintos críticos y, tras una serie de observaciones que detalla, Freud afirma que la estatua captura una intención

sin movimiento que en nada se identifica con el momento previo a lanzarse a la furia. En este sentido, trae a colación las palabras de Thode –varias veces citado en su artículo- quien fundado en un examen atento a los movimientos y gestos de la escultura sostuvo que la obra, como en el resto de los trabajos de Miguel Ángel, incluye un fin: plasmar un tipo de carácter. Thome habría sostenido que el artista talla un personaje fuerte, apasionado, capaz de asumir el designio divino como legislador y conductor entre los hombres. El desprecio, el dolor y la cólera en la mirada, la postura de la pierna izquierda, la rotación de la cabeza, son los recursos de los que se ha valido el autor para mostrar a este hombre de acción que sufre la incomprensible resistencia del pueblo hebreo. Miguel Ángel se habría propuesto evidenciar el carácter de este gran hombre de la humanidad, donde se conjugan los afectos de hombre terrenal, con la fidelidad a las convicciones religiosas. Finalmente, la obra trasmite una oposición entre ferocidad interior y aparente tranquilidad exterior (Freud, 2004 [1914]).

Con cierta sospecha frente a las interpretaciones previas a la obra, Freud se propone a través de la técnica psicoanalítica desentrañar el contenido que el artista habría deseado reflejar. Ante todo, sugiere que existen en la obra detalles no percibidos correctamente, uno de ellos, refiere a la posición de las manos respecto de la barba. La mano derecha, apoya sobre las tablas y los dedos, se extienden hasta la barba. Sin embargo, solamente el dedo pulgar tiene contacto efectivo, ejerciendo presión sobre la masa de cabello; las demás falanges simplemente rozan los mechones. La mayor parte de la barba es retenida hacia la derecha, mientras la cabeza, gira en dirección opuesta. Algunos mechones descienden verticalmente hasta tocar la punta de los dedos de la otra mano que descansa. Por lo claro, la masa de barba correspondiente al sector izquierdo es ordenada de permanecer hacia la derecha. Freud se pregunta sobre las razones que motivaron la existencia de esta particular configuración y su significado (Freud, 2004 [1914]). Los desarrollos hasta aquí permiten destacar tempranamente de la habilidad en la observación freudiana, dirigida a aquellos detalles que podrían pasar inadvertidos. Freud se aparta de los

intentos rápidos de dar respuesta, en cambio prefiere la dedicación a captar cada pequeña porción trabajada por el artista, demostrando que cada aspecto de esta expresión es valioso por igual a la investigación psicoanalítica.

Entre la amplísima cantidad de opciones, Freud es llevado a suponer un gesto anterior, una postura previa, donde se hubiera tomado la barba más enérgicamente, tras un cambio generado por un movimiento aquella posición se habría modificado, aunque dejando aún un dedo que delata la ubicación primera. Las Tablas sostenidas atraen nuevas suposiciones, también ellas se habrían encontrado antes de forma distinta. Si el Moisés hubiera estado previamente, quieto, sentado, las Tablas habrían estado debajo del brazo, contenidas en los bordes inferiores por la mano derecha. El sobresalto que interrumpe el imaginado estado de calma habría compelido repentinamente el giro de la cabeza, el desplazamiento de las Tablas, la preparación en la pierna izquierda y un quehacer a la mano entre la barba durante ese instante de fogosidad. Así posicionadas las Tablas habrían corrido riesgo de caer, entonces la mano derecha habría sido ordenada a abandonar la barba para ocuparse brindar el sostén necesario. En el transcurso de dicho traspaso, algunos cabellos habrían continuado la dirección de la mano. Por tanto, la interpretación freudiana de la estatua, no acuerda con la idea del Moisés preparado para la acción violenta; en su lugar, se trataría de una muestra de detenimiento tras acciones ocurridas. El Moisés, permanece sentado, luego de haber domeñado la furia causada por las actitudes falaces del pueblo, su brazo izquierdo, contribuiría en esta intención de apaciguamiento. El carácter representado, capaz de postergar la descarga de sus afectos a fin de conservar su misión como protector de la ley divina, no condice que el relato bíblico, sería en cambio la interpretación atribuible a la sensibilidad del artista. El personaje construido es capaz de inhibir el camino a la acción. La imponente postura de su cuerpo y los gestos diseñados en el rostro, se fundamentan entonces en este inmenso logro psíquico fantaseado, el hecho de conseguir sujetar las pasiones para evitar quebrantar la promesa a la que se había consagrado (Freud, 2004 [1914]).

Freud rescata un dato se alinea con los esclarecimientos enunciados, a saber, la personalidad del propio Papa Julio II y también la del escultor, se identificaban con la vehemencia de las pasiones, cualidad que al mismo tiempo se ha destacado históricamente en relación a Moisés. La visión del genio Miguel Ángel habría transformado al personaje bíblico en un hombre de justa conciencia sobre sus actos. El monumento funerario concretaba un mensaje hacia esta naturaleza compartida (Freud, 2004 [1914]).

El completo recorrido efectuado por Freud, que va desde la recolección de las distintas interpretaciones provenientes de numerosos críticos y autores, hasta la minuciosa observación por él mismo llevada a cabo, son dirigidas hacia un único fin: obtener contenidos sobre lo simbolizado en la obra del artista. El análisis de los gestos, los movimientos y detalles, permiten una lectura de aquello que ha sido plasmado en el deseo de transmitir. Con lo cual, en el trabajo del creador hay una intención definida, o en otros términos: un decir. Si bien aquello que fue expresado no se obtiene de las palabras del autor, puede ser rastreado en los signos librados a la trascendencia que supone su escultura. La hipótesis freudiana insiste en subrayar la decisión del artista, que lo conduce a escoger los gestos precisos, a perfilar ciertos rasgos de carácter hasta lograr el modelo terminado. La atención y el cuidado puestos en la observación realizada por el psicoanalista, se fundamentan en el deseo de colegir con fineza aquel decir inscripto. Una vez alcanzadas las conclusiones sobre los atributos que forman parte de la pieza lograda, responsables de la magnificencia digna de admiración, Freud se adelanta aún un paso más. La temple firme y capaz de retener lo impulsos representada posee nexos con la condición impetuosa que habría regido tanto para el Papa, como para Moisés y el mismo Miguel Ángel, de modo que la escultura delata este punto de identificación y una suerte de torsión hacia el sentido opuesto sintetizada en la creación. Nuevamente se observa la atención puesta en descubrir acerca del fenómeno subjetivo que subyace a los arreglos consabidos.

En el artículo, Freud retoma una cuestión antes trabajada, a saber, la relación entre arte y lo inconsciente del artista. Es posible considerar que el *Moisés de Miguel Ángel* deviene un aporte que continúa la investigación, al mismo tiempo que deja abiertas preguntas para la disciplina, tales como el papel que juegan las mociones inconscientes en la expresión artística o sobre la naturaleza de los mecanismos psíquicos que hacen factible este destino de satisfacción pulsional. No obstante, el trabajo constata el valor que el pensamiento freudiano ha concedido desde el inicio a la creación literaria y a la creación artística en general. La expresión artística ha aproximado contenidos posibles de ser asidos por la teorización dando espacio al análisis y la interpretación. A medida que Freud abordó la obra de arte, el interés se orientó cada vez más hacia un tema que ha resultado particularmente inquietante, la cuestión del creador y su relación con la conflictiva inconsciente y el papel de operaciones mentales que permiten el modo sublimado de la satisfacción.

1.3- Sobre el creador

El acercamiento a la obra literaria permitió a Freud la observación de representaciones de dinámicas, móviles, comportamientos, descripciones que merecieron alta valoración por parte del psicoanálisis, puesto que ofrecen un campo exploratorio rico en la aprehensión de la condición humana. De esta manera, es posible asumir que la literatura, junto a otras ramas del arte, es escogida por el médico a causa de su deseo de construir nuevas precisiones teóricas.

Junto a aquellas exploraciones que permitieron obtener aprendizajes de cuestiones que hacen al funcionamiento subjetivo y las dinámicas afectivas, a través de las representaciones logradas por el arte, Freud parece interesarse por una cuestión allende, también de importancia a la investigación psicoanalítica: los recursos y complejidades psíquicas que

hacen posible el acto del creador. Menciones al tema se encuentran presentes desde los primeros escritos y hasta el final, en los trabajos que tomarían como referencia obras tanto para comentarios breves como para análisis extensos y exhaustivos, los mismos han sido consignados en el desarrollo precedente. Por todo ello, podría ser atribuida a Freud la inquietud prolongada en torno a la discriminación de las cualidades del funcionamiento mental relativo al plano de la creación.

Ahora bien, en el año 1908 Freud escribe un texto *El creador literario y el fantaseo*, en el cual desplegaría las hipótesis hasta ese momento elaboradas centrándose en el caso del poeta. Al comenzar su indagación, en primer lugar consigna el decir del propio artista respecto del problema. La respuesta hallada enseña que el artista no reconoce en sí talento distintivo ni puede dar cuenta de operaciones psíquicas asociadas a su labor, por el contrario opina que su habilidad es la de todos los hombres. Freud sin embargo, sugiere pensar la existencia de una particularidad que lo define, puesto que no todos los seres humanos generan tanta amplitud en el campo de la expresión y la creación. Desde su punto de vista la sobresaliente capacidad ha de consistir en dar tratamiento especial a la propia afectividad, lo cual incluiría principalmente procesos de desfiguración y desplazamiento tras los cuales las mociones consiguen saltar las barreras de la represión. A partir de esta operación mental, lo inconsciente ofrece material al moldeamiento que culmina en el producto artístico. El quehacer del poeta deviene entonces comparable a las condiciones del jugar infantil, ya que tanto el niño como el poeta construyen en su actividad un mundo paralelo al real, basado en la fantasía, plano en el que se organiza la satisfacción pulsional. El idioma alemán confirma la coincidencia sugerida por el psicoanalista, pues en los vocablos vinculados a la lírica: *Lustspiel* – comedia, que en su traducción literal es “juego de placer”- *Trauerspiel* – tragedia, o literalmente “juego de duelo”- *Schauspieler* –actor dramático- se halla contenida la palabra *Spiel*, cuyo significado es juego (Freud, 2004 [1908]).

Resulta llamativa la hipótesis acerca de las condiciones del proceso creativo, Freud otorga un rol protagónico al manejo de la fantasía que efectúan tanto el niño como el poeta. En efecto, este plano de cosas –el de la fantasía- se vuelve una dimensión de realidad con oportunidad de evadir los límites a los que sujeta el consenso social, y en consecuencia, una vía aventajada para el tratamiento de las mociones pulsionales. Dicho movimiento es concebido como una operación especial, capaz de construir una alternativa independientemente y autónoma, al interior del aparato psíquico, en el hacer con las ligazones de la pulsión a la representación y los impedimentos relativos a la instancia censuradora.

Esta línea de ideas conduce inevitablemente en Freud al examen del devenir de las escenificaciones que son comunes en la niñez, y luego disminuyen con notoriedad en etapas posteriores. Las teorizaciones conseguidas en el estudio del desarrollo psíquico han permitido conocer que estas modalidades se detienen hacia etapas ulteriores del desarrollo dando paso a una trasposición en la actividad. El fantasear en el adulto continúa en formas que sustituyen al juego como la producción onírica y sueños diurnos. La noción permite la extrapolación para el entendimiento de la actividad del poeta; la construcción de ficciones halla sus fundamentos en las realidades imaginadas. Además otras semejanzas aproximan a los fenómenos, por ejemplo: el héroe de la novela, al igual que el protagonista en los sueños, atraviesa situaciones en extremo complejas resultando siempre resguardado de mal irremediable. Freud infiere entonces, el héroe de la ficción literaria desempeña el papel equivalente al del Yo en el narcisismo en la fantasía y los sueños. De manera semejante, el Yo del espectador es convocado en la puesta en escena, o en el contacto con el relato de la obra. La captura que el artista logra en el espectador obedece a circunstancias afectivas que se activan al interior del aparato mental en esta reunión. El Yo del espectador se siente inmerso en las aventuras del personaje, por mecanismos psíquicos de identificación se ubica como si él mismo formara parte de aquellos hechos transcurridos, permitiendo un cierto recorrido de los afectos de acuerdo a los devenires atravesados en el relato. El auditor corre con una

ganancia extra, ya que evade los tormentos y aflicciones de las aventuras en tanto no son encarnados personalmente sino en modo ilusorio (Freud, 2004 [1908]). El texto que se centra en dar explicaciones teóricas sobre el poeta y su quehacer, aborda en un segundo tiempo fenómenos que incluyen la subjetividad del admirador del arte. Las disposiciones, tramas y personajes presentados despiertan vivencias ilusorias que también son utilizadas como vías adyacentes al transcurrir de las mociones pulsionales. En este marco de cosas, resulta prioritario el concepto de identificación y sus modalidades de operación, el Yo encuentra equivalente en la figuración ficcional y a partir de allí, el personaje tiene a su cargo el papel que al primero habría correspondido.

En referencia a los contenidos representados por el artista, o en otras palabras, al acontecer subjetivo descrito de la temática en la obra literaria, el psicoanalista se había manifestado unos años antes en su texto *Tres ensayos de teoría sexual* (Freud, 2004 [1905]) donde se ahondó acerca de los procesos inconscientes que podrían encontrar representación en la obra. Con frecuencia, el drama propuesto por el autor revela el conflicto entre mociones de manera en que es susceptible de ser detectado con claridad. En este caso, la conciencia tiene principal envergadura, capta las disquisiciones y soluciona en sentido afín. Existirían otras ocasiones, en que la figuración presentada encubre mociones y conflictos de variables no manifiestas, difíciles de colegir. Dichos argumentos, incorporan la problemática psicopatológica ya que toman afectos reprimidos siguiendo el modelo de la neurosis, es decir, de represión no cabalmente cumplida, con el regreso de retoños de lo reprimido. Freud mencionada a modo de ejemplos, una obra de Bahr, titulada *Die Andere* y nuevamente *Hamlet* de Shakespeare, para subrayar que en estas circunstancias la aceptación de la obra requerirá espectadores que compartan el suscitado goce. Preferentemente neuróticos encontrarían atrapante la escenificación, quienes junto con el autor lograrían a través del arte vencer las resistencias que sujetan afectos reprimidos. De lo contrario, la puesta en escena de

caracteres patológicos, sólo recogería rechazo y desaprobación (Freud, 2004 [1905]).

Las conclusiones alcanzadas por Freud sobre los procesos subjetivos en el artista sostienen que la auténtica cualidad, exclusiva del poeta, radica en la habilidad para modelar mociones que en otras personalidades son reprimidas a causa de la desaprobación que implican. De allí se obtienen objetos de arte que en lugar de sucumbir a las fuerzas opresoras, son colegidos por el artista y los espectadores, suscitando los más elevados placeres. La ganancia de placer recogida con la obra proviene de dos fuentes, la primera es el logro estético al que es promovida la afectividad; la segunda, la satisfacción de la pulsión habilitada tanto para el poeta como para el lector en el recorrido de representaciones elaborado. La creación literaria entonces permite al escritor y también al público, la satisfacción de la pulsión. La hipótesis freudiana, que explica la participación de la fantasía y de contenidos que corresponden a deseos pulsionales insatisfechos en la creación poética, reza lo siguiente: las vivencias pasadas, son despertadas tras un hecho actual, luego exigen satisfacción, cuyo cumplimiento se procura en la obra. A causa de que la creación literaria es prolongación de una actividad antigua, se hace posible recabar datos de ambas circunstancias, la reciente y la histórica (Freud, 2004 [1905] y [1908]).

Con estas hipótesis el psicoanalista ofrece un significativo aporte que se suma a la teoría de las pulsiones y el papel de lo inconsciente en el funcionamiento mental. Los poetas enseñan al psicoanálisis la habilidad de delimitar otros destinos para la pulsión, ahorrando la represión y las consecuencias neuróticas asociadas. El descubrimiento anoticia respecto de medios alternativos a los que habían sido visualizados en el tratamiento de la patología en la clínica, el aparato mental dispone de capacidades para transformar mociones en productos estéticos generando nuevos metas de satisfacción. Freud enseña en sus estudios las razones por las cuales el arte literario tiene la propiedad de atraer hondamente. Lo inconsciente puede ser llamado por las manifestaciones producto de la expresión artística, originando identificaciones pero también caminos fantaseados donde la

pulsión y los deseos insatisfechos encuentran asidero. Los mecanismos de desfiguración empleados por el creador conquistan el traspaso hacia la conciencia de aquello que habría estado destinado a permanecer oculto para la subjetividad.

La teoría psicoanalítica ha mostrado gran interés y significativa capacidad en la aproximación a la obra de arte. El entramado conceptual de la disciplina ha permitido iluminar nexos relativos al funcionamiento inconsciente presentes en los distintos argumentos y personajes. En este sentido, el arte literario ofrece un campo fecundo a la indagación psicoanalítica. En el estudio de las dinámicas representadas se tropieza con el hecho de que es posible pesquisar elementos que tienen relación con el creador; sin embargo los trabajos de Freud demuestran que el acercamiento a estos puntos sólo ha sido efectuado a los efectos de explorar los medios por los cuales sucede la vinculación entre el acto creativo y la subjetividad del creador. A partir de ello, han sido elaboradas las teorizaciones que fundamentan que las producciones mantienen lazos con las características del acontecer psíquico de quien lo construye, abriendo al interior del psicoanálisis un saber en torno al funcionamiento mental. Las interpretaciones de los textos *Edipo rey*, *Hamlet*, *Gradiva*, *Los hermanos Karamasov* y aquellas que tienen por objeto de estudio otras muestras de arte mencionadas en el presente trabajo de tesis, dan cuenta de la dedicación freudiana por continuar en todo momento en la línea de sus investigaciones respecto de funcionamiento psíquico.

Capítulo 2- Jacques Lacan y el quehacer literario

Las tesis del psicoanálisis fueron recogidas por Jacques Lacan quien realizó un retorno a los textos originales a fin de ajustar los conceptos y librarlos de distorsiones que a su juicio habían sufrido tras la expansión del cuerpo teórico. A medida que progresaba su trabajo restableciendo los lineamientos trazados por el pensamiento freudiano a fin de hacer avanzar el conocimiento sobre las dinámicas inconscientes, el médico francés incursionó en la aproximación a la obra literaria. A lo largo de sus años de trabajo Lacan menciona en numerosas ocasiones a escritores y a obras de la literatura, dando cuenta de vasto conocimiento en esta área y de aguda capacidad de análisis. Estas referencias literarias tomadas con gran entusiasmo poseían la cualidad precisa para acompañar la indagación conceptual y teórica, en la trasmisión de ideas en la enseñanza del psicoanálisis. Desde su punto de vista, el interés del psicoanálisis por la literatura es plausible gracias a la coincidencia de los términos intervinientes, el poeta y el personaje son parte de un cierto modo discursivo; siendo sobre éste último término que el psicoanálisis tiene la oportunidad de pronunciarse en la interpretación psicoanalítica del texto literario (Lacan, 1988 [1959-1960]). En verdad los textos y los desarrollos de sus seminarios en relación a la temática, facilitaron grandemente la explicación de cuestiones teóricas, a causa de la puntualidad con que representan dinámicas y relaciones determinantes de los entramados en los que las subjetividades se ven envueltas. Las manifestaciones de lo inconsciente y de las causaciones pulsionales obtienen figuraciones a través de la ficción literaria, el psicoanálisis puede entonces valerse de ello a modo de instrumentos que colaboran con sus fines, es decir, incrementar el saber respecto del funcionamiento del aparato psíquico.

Lacan reafirma la opinión freudiana, una pieza literaria conmueve debido a que en su composición existen arreglos que son reconocidos por el

inconsciente del espectador. Se produce una confluencia a causa de la lógica de relaciones que supone la creación artística en tanto conjunto de elementos reunidos de acuerdo a un cierto sentido. Este es, específicamente el tema de interés para el psicoanálisis, es decir, el discurso que allí se manifiesta y no así el inconsciente del escritor o del artista. Lacan es contundente en esta discriminación: la obra no soporta verdaderamente a un inconsciente real (Lacan, 1988 [1959- 1960]). Freud había detectado que el análisis de las obras artísticas recolecta datos relativos a la subjetividad del creador, Lacan reconoce estas afirmaciones, y ante ello señala con claridad que aquellos datos sobre el acontecer que rodeara al creador, la conflictiva inconsciente que pudiera ser descubierta y que habría influenciado la expresión, no son sino un aspecto pueril o falaz en comparación con lo que la construcción creativa permite interpretar. Lo relevante reside en la dinámica proporcionada en los argumentos, la forma que toman los distintos elementos intervinientes, el planteo de las circunstancias, puesto que es en estos puntos donde se estudian los procesos inconscientes y sus operatorias. Desde esta perspectiva Lacan se ha extendido hacia análisis pormenorizados de construcciones complejas en el estudio teórico de la disciplina. Los trabajos de Edgar Allan Poe, Sófocles, William Shakespeare, Marguerite Duras y James Joyce, son algunos de los casos en los que se ha apoyado en las letras para la transmisión de sus ideas. Enseguida se recordarán algunas de sus apreciaciones siguiendo como criterio la dedicación de Lacan a los mencionados autores.

En el año 1961 Lacan publica en sus *Escritos* un seminario desarrollado a partir del cuento “La carta robada” (1844) de Edgar Allan Poe. El relato se inicia cuando el protagonista es llamado ante el prefecto con el fin de participarlo en la resolución de un misterio. Había sido robado de las habitaciones reales un documento valioso que se encuentra hasta el momento desaparecido; no hay dudas sobre quién es el ladrón, puesto que fue visto en el momento del hecho. El ladrón, un ministro de la corte facultado en decisiones importantes, sabe que es identificado como el poseedor del papel, lo cual le da gran poder respecto de la reina, dueña

original del documento. Es la posesión de la carta lo que otorga los beneficios y no su empleo ya que en el momento de la develación se perderían los efectos que de aquel modo se asegura. La contribución de Lacan introducida en el análisis del cuento de Poe ahonda las teorizaciones relativas al carácter estructural del significante para el sujeto del inconsciente y la relación de este acontecimiento con el automatismo de repetición. Los aciertos del psicoanálisis enseñan que los factores imaginarios, aunque profundamente influyentes, apenas deben ser evaluados como dispersiones respecto de la cadena significante, de papel fundacional cuando se trata del sujeto. Es a causa de esta naturaleza, en la cual el significante atraviesa hasta lo más íntimo del ser humano, que la ficción no sólo es posible sino que tiene pleno valor y autonomía. El recorrido significante se presenta cabalmente incluso en el plano de la ficción literaria, pudiendo ser captado en su complejidad y de manera semejante a como ocurre con la determinación significante y sus efectos discernibles en la experiencia del sujeto del inconsciente. El psicoanalista demuestra la tesis a partir del trabajo interpretativo en relación al cuento, el análisis desde el punto de vista psicoanalítico extrae los tres tiempos lógicos en el relato del hecho figurado, la división en el sujeto del inconsciente, la posición de éstos en la dinámica planteada, la mirada, la verdad, la repetición y condición femenina, develando el ordenamiento simbólico por el cual el sujeto se conduce, respondiendo a una determinación heredada en el impacto significante originario.

En los diálogos que dan curso a la historia Lacan ubica una puntualización de importancia teórica referida al discurso, la complejidad del significante incluye que la comunicación pueda convertirse en un intercambio con sentidos que no son escuchados debido a los efectos imaginarios que pueblan el lenguaje. En este sentido, la carta robada es *distingo*, plantea que su función no es la comunicación y por lo tanto exhibe una cuestión alternativa, una sustancia que circula de la mano del sentido pero siendo resto de significación. El psicoanalista afirma que sobre ese resto el poeta construye el drama: la carta es insignia, cumple una función estructural

independientemente de su contenido. La lectura efectuada a lo largo del seminario descubre que el relato versa en torno a lo que ha sido introducido como concepto en psicoanálisis: la *letra*. El cuento de Poe despliega toda una dramática en relación a la carta- *letra*; así, la narración deviene fructífero recurso para la exploración del concepto (Lacan, 1988 [1961]). La trama entera conduce hacia la pregunta acerca del resto, a saber: qué persiste del significante cuando se ha agotado la significación. El seminario aborda estos desarrollos a través del planteo literario hasta confirmar la tesis sobre la determinación significativa que caracteriza al sujeto en su constitución.

Hacia el final del texto Lacan explicita las razones que motivaron el trabajo con la obra literaria. El cuento de Poe permitió iluminar al mismo tiempo que materializar la dominancia afirmada del significante en el sujeto del inconsciente. Partiendo del supuesto de que las nociones teóricas conseguidas tienen estatuto de verdad han de poder ser verificada por doquier; el texto de Poe que había sido tomado con motivo de las investigaciones de estrategia combinatoria habilita posteriormente el examen hacia el papel del significante. Lacan afirma que el poeta habría sido precursor de los estudios que el psicoanálisis sistematiza; aquello que habría guiado la construcción de la ficción se convierte en punto de contacto con el psicoanálisis. El psicoanalista establece los lineamientos de su proceder, la literatura es fuente de conocimiento, en las ficciones se encuentran los discursos que son objeto de interés en tanto competen al funcionamiento del sujeto. El cuento seleccionado exhibe con buen tino lógicas que la disciplina estudia y por ello resulta una vía de acceso al sondeo de los temas. Lacan refiere: “Sin duda no es un azar y esta historia resultó favorable para proseguir un curso de investigación que ya había encontrado en ella apoyo” (Lacan, 1988 [1961], pp. 6).

Estas palabras consignan el sentido con el cual es tomada la obra, el estudio se sirve de la labor literaria ya que en ella son tratadas cuestiones de interés a la disciplina. En consecuencia, la completa elaboración y las interpretaciones dan cuenta de una lectura concentrada en el entramado significativo y los compromisos subjetivos derivados. Más allá de las

intensiones que el literato habría podido tener, el cuento revela una serie de tejidos en los que coincide el interés del psicoanálisis.

2.1- El Hamlet de Lacan

En el contexto del presente estudio de tesis, *Hamlet* adquiere una connotación sobresaliente. La pieza teatral había sido mencionada anteriormente por Freud en la *Interpretación de los sueños* (Freud, 2004 [1900]). Aquel breve comentario principalmente analizaba los contenidos inconscientes –latentes- en el sueño del protagonista, la conflictiva edípica existente, inferidos a partir de la personalidad y la dramática subjetiva presentada por el autor. Lacan por su parte, manifiesta que se trata de una obra inigualable que junto al gran esplendor estético que la distingue ha sabido representar con realismo patente el drama del sujeto en relación con el deseo (Lacan, [1958- 1959]). A diferencia de Freud, quien se había concentrado en las manifestaciones de los conflictos inconscientes, su continuador ahondó en los elementos que darían cuenta de la posición subjetiva representada en el personaje central y en los nexos de ésta con los acontecimientos trágicos que lo desaniman. Lacan recoge los desarrollos freudianos para luego agregar que la problemática que perturba hasta el final al príncipe de Dinamarca es la dificultad para apropiarse de su deseo (Lacan, [1958- 1959]). El trabajo interpretativo de los contenidos ilustrados en la obra, requiere el desarrollo en paralelo del concepto “deseo” tal como ha sido construido por el psicoanalista, otros conceptos también son tocados en este transcurso. En el planteo de la trama se atrapan signos que encuentran interpretación a la luz de los avances teóricos propuestos por el autor. De este modo, la lectura en esta oportunidad ofrece una nueva perspectiva de análisis, al mismo tiempo que reafirma las interpretaciones freudianas.

En este marco de cosas, el estado afectivo de consternación ocasionado por el abatir constantemente de escrúpulos de conciencia padecido por el protagonista a lo largo del relato, es articulado a la dinámica con el personaje llamado Claudio en doble sentido. El tío, acusado de dar muerte al antiguo rey con el fin de tomar el lugar junto a la reina Gertrudis, merece al mismo tiempo su odio y su admiración. La incorporación de la conciencia ocurre tras la aparición de la imagen del “ghost” -el fantasma del rey muerto- que lo coloca directamente en el plano de la obligación de vengar el asesinato. Lacan llama la atención sobre un aspecto que considera nodal en el entendimiento de la configuración a la que se accede en la obra, la cual resulta más evidente aún en observancia de otros despliegues sobre la rivalidad edípica. Dicha problemática, los procesos inconscientes implicados y sus repercusiones en el plano de la conducta y en las condiciones afectivas, había sido observado en *Edipo rey*. Allí las acciones transcurren cumpliendo un orden que construye el mito: ocurre el crimen, hacia el final del drama, el responsable toma conocimiento del mismo y se perpetra el castigo, quedando castrado en el término. En *Hamlet*, en cambio, la noticia de la transgresión es dada al comienzo, cosa que tiene influencias directas en la subjetividad del protagonista dado que centra el problema en la posición a tomar frente a la demanda. Por este motivo el tema principal no es exactamente la confrontación edípica, sino el problema de existir, la cuestión gira indudablemente respecto del deseo (Lacan, [1958-1959] y [1961-1962]).

Las formulaciones freudianas habían indicado que las motivaciones de la inhibición en el protagonista deberían buscarse en la articulación entre representaciones que forman parte del plano consciente y aquellas presentes en lo inconsciente. En consonancia, la tesis de Lacan formula que si bien la conciencia resulta involucrada, ello no se debe al papel que pudieran desempeñar los objetos del deseo en este plano sino al nexo inconsciente con el objeto de deseo primordial, estructural. De acuerdo a sus desarrollos teóricos, en el camino del sujeto hacia el encuentro con su deseo es necesario que se arregle antes con el deseo de la madre. En la obra la

interpretación del psicoanalista demarca la demanda de Hamlet a la madre: es demanda de ley al mismo tiempo que de dignidad. Así, el drama entero sienta sus bases en la alternancia no resuelta entre dos clases de objeto, uno digno, acorde a la ley, y otro indigno, objeto de la trasgresión (Lacan, [1958- 1959]). En efecto, la interpretación lacaniana consigue delimitar con claridad el conflicto y el modo de goce implicado, mostrando que el punto en cuestión es la responsabilidad del sujeto.

Hamlet alienado en el deseo materno permanece incapaz de la definición de su propio deseo, dicha posición subjetiva se traduce en el plano consciente como la inhabilidad para determinar una dirección a su existencia. El vínculo que mantiene con su dama –Ofelia- comprueba el malogrado devenir y sus consecuencias en el fracaso de la vida amorosa. El funesto desenlace se comprende en relación a las fallas de la elección, el personaje se detiene ante el acceso al amor con una mujer posible, a causa del aplastamiento del deseo. La pulsión está puesta en función a otro circuito, los dos objetos entre los cuales se debate, a saber, uno idealizado, otro despreciado –son representados por el padre muerto y por Claudio el asesino, respectivamente- constituyen en realidad una réplica del original deseo materno. La catástrofe en *Hamlet* es correlativa a las falencias del sujeto en la responsabilidad por asumir el deseo, los actos son comandados por la turbación y la angustia. El escritor consigna una realidad en la que tiene preponderancia el goce en detrimento del deseo. La creación literaria permite el exhaustivo relato de los infortunios de la posición subjetiva. Por otra parte, Lacan destaca el conflicto en relación a la instancia superyoica. Así como ha sido realzado el papel de esta instancia en la incitación al goce, el escritor coloca a la figura del “ghost” (padre- superyo) y sus mandatos hostigando el deseo. Las perturbaciones del personaje mantienen nexo en conflicto del mismo modo en que sucede en la situación del neurótico (Lacan, [1958- 1959]).

Hamlet facilita una ejemplificación a través de un campo distinto a la clínica en el estudio minucioso de un tema central: la relación del sujeto con el deseo. Una serie de importantes temáticas adyacentes como las

consecuencias trágicas, los efectos de consciencia, el deseo materno, la rivalidad, son examinados con dedicación especial puesto que conforman el entramado lógico del problema. Las hipótesis acerca de lo que acontece al personaje, luego son ampliadas en una dimensión estrictamente teórica, rebasando la interacción entre psicoanálisis y literatura para avanzar sobre cuestiones de incumbencia desde largo tiempo. La literatura es considerada un espacio fecundo y afín, en tanto aborda la naturaleza del ser humano y sus vicisitudes afectivas y relacionales. Lacan se pronuncia acerca de las posibilidades que el psicoanálisis aprovecha de la creación literaria: específicamente en el caso del texto Hamlet, el hábil artificio del escritor halló una serie de medios para el despliegue de un relato en el que son deslizados procesos inconscientes. La esencia del protagonista es compuesta exclusivamente por vacío; en efecto, la ignorancia que caracterizan al príncipe, la incógnita que le pertenece especialmente, resulta un equivalente maestro de lo inconsciente. Este espacio vacío encarnado por el mismo Hamlet, es indispensable al retrato del drama acerca del deseo en el sujeto tal como ha sido concebido por el psicoanálisis. La obra misma, y su destino: la puesta en escena, trazan una condición de semejanza con la función de lo inconsciente, tanto la pieza teatral y como el saber no sabido se manifiestan en la subjetividad bajo la forma del discurso ajeno. De estilo análogo es la relación que entabla el actor con el discurso, éste entrega su cuerpo, sus sentimientos, sus pensamientos, pero además, su inconsciente real, a una cierta historia que no es propiedad suya. El despliegue exquisito de la subjetividad y sus complicaciones que el autor ha sabido conquistar, es signo del afán por cernir la psicología del ser humano. Esta obra de Shakespeare da cuenta de la inmensa capacidad de la literatura para la exploración de los complejos anímicos (Lacan, [1958- 1959]).

Si bien han sido recordados sólo los aspectos más significativos del análisis puntilloso efectuado por Lacan, se considera suficiente para discriminar en este trabajo la posición del psicoanalista en la aproximación a la obra. Lacan destaca la habilidad y el conocimiento fino del poeta respecto del devenir anímico, sin lo cual no se contaría con tan preciado resultado. En

adelante, toda su atención se localiza en las interpretaciones desde el punto de vista de la disciplina, obtenidas en el abordaje de la ficción, sus personajes y argumentos. La denodada intención se dirige hacia una exposición pormenorizada de las conceptualizaciones teóricas elaboradas, facilitada por las excelentes ilustraciones del artista. Cada punto de la construcción literaria ofrece elementos para la ilustración de las conceptualizaciones psicoanalíticas.

2.2- Claudel

En el año 1961, en el curso de su octavo seminario, Lacan trae a colación la obra de un dramaturgo nacido en Francia en el año 1868, de nombre Paul Claudel. La tragedia moderna configurada en una trilogía: *El rehén* (1909), *El pan duro* (1914) y *El padre humillado* (1916), acompañó la profundización en el estudio teórico y la trasmisión teórica. Las piezas recorren una serie de integrantes a lo largo de las generaciones de la familia apellidada Coûfontaine. El comienzo de la historia tiene por escenario los acontecimientos sufridos durante el período de la Revolución Francesa, momento en el cual los parientes de Sygne de Coûfontaine -protagonista de *El rehén*- fueron despojados de sus bienes y luego ejecutados. Sólo subsistieron al ultraje dos descendientes, Sygne y su primo George, centrales en la primera parte. Otros personajes importantes son el Papa Pío, el cura Badilon y Toussaint Turelure. El nudo del problema surge al momento del encuentro de los primos donde se preguntan por la persistencia del apellido Coûfontaine, dado que Sygne perdería este nombre al casarse con un hombre de otra familia. George le sugiere que lo elija como esposo, ante esto ella interpone una negativa a causa del compromiso con beneficios económicos contraído con el barón Toussaint Turelure. No obstante, Sygne se entrega al amor que le propone George, prometiéndole ser suya en cuerpo y alma. Una complicación se suma cuando el malévolo Turelure extorsiona a la dama: de no asumir el compromiso matrimonial con

él, ambos el Papa Pío y George perderían la vida. Sygne queda envuelta en un conflicto, para responder a los designios divinos y a su moral cristiana, es necesario que resigne su deseo, aquel que la mantiene unida a George. Su decisión la lleva a brindarse al hombre más odiado, el asesino de su padre y madre (Lacan, 2003 [1960-1961]).

La unión conyugal dio por fruto un hijo, Louis Turelure, a quien Sygne esperaba transmitir el patrimonio que había sabido ganar Toussaint. Tras los años reaparece George con lo cual se origina una disputa puesto que se resiste a cumplir con el pacto fijado en los documentos que ahora son posesión de Sygne, París se rendiría ante el rey a condición de que George cediera su apellido y bienes al pequeño Louis. George pide a Sygne los escritos pero ella se niega, cuidarlos había sido una promesa hecha al esposo. George acaba aceptando las condiciones impuestas por Turelure, pero no sin antes coordinar que se lo mataría. El último momento de la primera parte de la trilogía muestra la muerte de Sygne, que interpone su cuerpo entre los disparos y el cuerpo de Turelure (Lacan, 2003 [1960-1961]).

Lacan expresa que en primer término, el autor ha querido incorporar como marco de este drama un elemento que al psicoanalista no puede pasar desapercibido, a saber, el deseo por rescatar y reconstruir el apellido de la familia. En efecto, Sygne y su primo se reúnen al comienzo de la historia luego de haber sufrido decepciones y desamparo. El argumento gira en torno a las elecciones que enfrenta la mujer en el camino de dar cumplimiento al deber que siente impuesto. El personaje verdaderamente macabro no es Turelure sino el cura, quien llama a Sygne a considerar los mandatos de su moral cristiana para salvar al santo padre de perecer ante sus enemigos. Este personaje cumple un papel fundamental ya que se dirige con su intervención a una suerte de debilidad en la protagonista, la tentación de acceder a ser la heroína liberadora. No obstante, la disposición impecable en esta tragedia, muestra que tomar aquella opción sublime es a costa de una renuncia, no de placer ni de deber, sino donde lo más íntimo de sí misma queda comprometido. Garantizar el bienestar del Papa al casarse con

Turelure implica traicionar la noble promesa de fidelidad hacia su familia y además el lazo con el hombre que ama. La posición escogida por Sygne, es llevada al extremo hacia el final de *El rehén*, al colocar su cuerpo como escudo a los disparos que hubieran dado muerte a Turelure. El acto ha de ser una forma de suicidio, el sacrificio extendido a sus últimas consecuencias, cuyo motivo se enlaza a la absoluta soledad y ruina en las que ha quedado sumida luego de separarse de sus valores. Del mismo modo en que Antígona termina sus días, con una mueca semejante en su rostro, en la que se delata el dolor y el atentado contra la belleza, el poeta deja ver a Sygne. Lacan encuentra en la escena la representación de la vida que padece, según un estilo exaltado por Sade: la belleza persiste, inalterada, tras los ultrajes. Más allá de los dos finales elaborados por Claudel, es claro que entre sus objetivos cuenta hacer visible que a la ofrenda de vida no puede hallarse ningún sentido (Lacan, 2003 [1960-1961]).

Lacan se aproxima a la tragedia y encuentra en ella puntos de contacto con las teorizaciones conseguidas por el psicoanálisis respecto del deseo y el goce, la cuestión de la vida en el sujeto. Al detectar las variables que provocan los infortunios representados por el escritor, ha encontrado con mismos signos de aniquilamiento del sujeto de deseo que en el drama de Antígonas. La lectura psicoanalítica reúne las coincidencias debido a que su interés se centra en la investigación de las disposiciones afectivas y los fenómenos inconscientes. El paralelismo entre las dos piezas literarias aporta representaciones de dinámicas en las que el psicoanálisis discierne el problema del goce.

En la segunda parte de la trilogía, *El pan duro*, los personajes principales son: Louis de Coûfontaine, Lumir -muchacha enamorada de Louis-, y Sichel, quien había sido amante del padre. También participa Alí Habenichts, padre de Sichel y usurero asociado con Turelure. El ahora Conde, Toussaint Turelure, era considerado por su mujer, Sichel, un viejo avaro y desagradable. El padre, junto al usurero Alí Habenichts, han despojado de bienes a Louis. Louis por su parte, está obligado con su

prometida a causa de un préstamo que le concedió para comprar unas tierras. Ante la imposibilidad de recuperar el dinero cedido, Lumir se dirige a Sichel, en petición de que obtenga ella la suma adeudada, sustrayéndola a Toussaint. Dicha empresa era interés prioritario para Lumir, ya que le permitiría cumplir con el mandato designado, a saber, la lucha por las tierras de Polonia. Cualquier sacrificio estaría ella dispuesta a afrontar, incluso la entrega de su alma a Tourssaint. Durante la charla mantenida entre las dos mujeres se deja entrever esta deslealtad a la que estaba dispuesta la prometida de Louis así como el amor secreto de Sichel al joven. A los hechos sigue una contienda desatada entre padre e hijo, en la que el primero, enardecido de odio por los arrebatos padecidos, dispara dos armas. Mata al tirano sin acertar al cuerpo, pues el corazón de aquel hace tiempo se encontraba débil y no subsiste al atentado. Una vez ocurrido el parricidio, se reconocen en el joven, los gestos de su padre; verdaderamente el suceso parece haberlo cambiado, ahora rechaza a la antes pretendida Lumir y en cambio decide tomar como esposa a Sichel. La obra culmina con unas palabras de Louis que enaltecen el peso del apellido Coûfontaine (Lacan, 2003 [1960- 1961]).

Lacan sugiere que la transformación de Louis al estilo del padre muerto resulta significativa para la posterior intelección del personaje femenino que deslumbra en la tercer parte de la tragedia de Claudel, *Penseé de Coûfontaine*. La muchacha, nacida de la unión de Louis y Sichel, recupera en este tercer tiempo una posición que se encuentra en el inicio de la historia. Lacan interpreta que el poeta de la mano de su personaje Sygne, vuelve a colocar en la médula del planteo lo que psicoanálisis llama el problema de la *Versagung*. El autor se opone a la traducción habitual del término freudiano que sugiere la palabra “frustración”, en su lugar correspondería entender *Versagung* en el sentido de la renuncia. La obra de Claudel expone con agudeza y meticulosidad este problema anunciado por Freud y que fue en adelante objeto de estudio de la disciplina. El drama de Claudel focaliza la cuestión la falta a una promesa, desde allí cobra relevancia la renuncia, cuyo carácter es radical, puesto que lleva el signo del

sacrificio. Desde el primer personaje femenino es trazado en un destino trágico enlazado a una pérdida respecto del deseo. Sygne rehúsa el compromiso con el amado, el poeta retrata la desdicha y la perdición, efectos de un decir sobre el deseo acallado (Lacan, 2003 [1960- 1961]). La tragedia moderna escogida para el recorrido del seminario refleja con nitidez las estructuras que han sido exploradas en el estudio de subjetividad. El sujeto se convierte en rehén cuando cede su más auténtica posesión en vistas de una garantía intachable. La desilusión y la culpa forman parte de este circuito en el que el neurótico suele depositar su confianza.

Lacan se pregunta por la motivación que conduce al poeta, tras configurar un panorama de agobios e infortunios, a introducir hacia el final una joven de sensibilidad deliciosa, Penseé, y en ella un deseo. La interpretación psicoanalítica destaca el giro introducido por el creador literario con este personaje que en el contexto de oscuridad de la tragedia, representa luz. Se trataría de la encarnación del objeto parcial que paradójicamente sólo puede ser figurado en condición de no vidente, mostrando la dificultad en la posición frente al objeto de deseo (Lacan, 2003 [1960- 1961]). Con estas observaciones Lacan resalta la función del deseo en la subjetividad, en su carácter de signo de luz porque rescata del padecimiento, abriendo las vías hacia la posibilidad del placer.

Sichel continúa en la trama, a la que se suman dos personajes significativos, los hermanos Orian y Orso. Orian es el hombre en el que la protagonista está interesada, aunque éste le es indiferente; Orso, es un hombre sencillo que al contrario si pretende amarla. La similitud de los hermanos es tal que sólo la voz delata la diferenciación. Por medio de la ciega de Penseé el poeta capta la atención de la audiencia hacia un despliegue intenso en la interioridad. Un punto de vista completamente inusual, construido de este modo para mostrar al extremo la intimidad de la mujer crucificada. El encadenamiento de hechos nuevamente ilustra las desdichas de la dama en el plano del amor, el hombre amado por Penseé muere dejándola sumida en la tristeza. En este panorama desolador se enciende algo de otro orden, el hijo que espera recuperar el alma de Orian

muerto. El psicoanalista afirma que la habilidad del creador modela en torno a lo que el psicoanálisis ha consignado bajo el concepto "objeto". La mujer cuyo sufrimiento se asocia a su posición como objeto de desecho, realiza una trasposición por la cual el niño en su vientre advendría al lugar del objeto de deseo encarnado primero en Orian, luego recuperado de esta forma. El final del relato muestra una situación próxima en cuanto a las condiciones subjetivas descritas. Penseé confunde a Orso con el hermano, creyendo entonces que no ha sucedido la pérdida temida. La interpretación aquí entiende que tal enredo respecto de la conocida verdad es consecuencia del deseo inconsciente por un padre (Lacan, 2003 [1960-1961]).

Puede observarse la operación lacaniana en relación a estas obras, la labor efectuada consiste en detectar los puntos que dan cuenta de las dinámicas inconscientes, en este sentido, es subrayada la repetición de una modalidad de satisfacción donde la mujer se coloca en manos de un amo, el padre, aquel de quien se espera el rescate del sufrimiento y la apertura hacia el placer. Mientras tanto, la dama persiste sumida en el dolor, evitando la responsabilidad ante el objeto de deseo. Es discernido el recorrido pulsional establecido por el autor en el relato en las distintas escenas de las que son parte los miembros de la familia tras el paso de las generaciones, connotando las razones por las cuales estos personajes en los distintos casos son presa de un destino trágico. Así, el aporte conseguido es extenso, el detenimiento en el abordaje ofrece una lectura dedicada y la interpretación de las configuraciones descritas en las piezas literarias a partir de las conceptualizaciones teóricas de la disciplina. Dicho recorrido permite entender la dirección de la iniciativa del psicoanalista al tomar los textos literarios durante este período de enseñanzas. La narración del escritor facilita los elementos para el desarrollo teórico, en los argumentos y personajes son visibles las dinámicas que el psicoanálisis ha podido explicar. En este seminario, Lacan confirma la posición que ha tomado en oportunidades previas respecto del diálogo que la disciplina establece con la literatura, las interpretaciones y también los cuestionamientos, tienen por

objeto en todo momento los discursos expuestos en las representaciones presentadas en la ficción.

2.3- Duras

En la década del 60, aparece en el contexto literario una singular autora de nombre Marguerite Duras, cuyo trabajo cautivó poderosamente a Lacan en aquel entonces. El interés de Lacan por la escritura de Duras lo llevó a conocer hondamente su obra e incluso a entrevistarla personalmente. Tiempo después, publicaría un trabajo en la revista "Ornicar?" (Lacan, 1988 [1965]) que condensaría sus conclusiones respecto de la labor creativa y las relaciones que este caso particular la escritura permite ver con los fenómenos especiales de la psicosis. El texto del psicoanalista toma como eje la novela titulada *El rapto de Lol V Stein* de 1964, protagonizada por el personaje femenino Lol V Stein, cuya escena inicial tiene lugar en una fiesta a la que ésta acude acompañada de su novio. Durante el baile, el muchacho se aleja del brazo de una seductora mujer de edad madura. Lo ocurrido deja a la joven sola en un estado de inmóvil observación y estupefacción. La conmoción es tal que no consigue el movimiento de su cuerpo, sólo puede retirarse del salón al ser recogida por su madre al amanecer. El episodio la afectó de una manera misteriosa, manteniéndola encerrada en su casa por años. Finalmente consigue salir, se muda de ciudad, se casa y tiene hijos. Pasado un tiempo regresa, se encuentra con Tatiana –una amiga de la infancia- y con el amante de ella, junto a quienes conformaría un trío amoroso. La parálisis tras la estupefacción se repite, esta vez suscitado al mirar a Tatiana junto a su novio desde un campo situado frente al hotel en el que se reúnen (Lacan, 1988 [1965]).

La intervención de Lacan llama la atención sobre la magnífica forma en que es expuesta en la narrativa la cuestión de la captura subjetiva por la imagen y los efectos derivados, asociados en el plano de la conciencia. Su

análisis sostiene que al interior de la novela es posible detectar erigidos, los elementos que hacen evidente el desanudamiento de los tres registros que estructuran la subjetividad. El quiebre en las ataduras entre lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real, que prepara el fenómeno psicótico descrito, puede ser colegido en el desarrollo del relato. En el estudio realizado, orientado a la investigación del funcionamiento mental evocado mediante el trabajo literario, encuentra ya en el título la entrega de una primera pista: la palabra “rpto” o “arrebato” –como ha sido traducido- remite desde el punto de vista psicoanalítico a la mirada y a una cierta posición respecto del objeto. La captura, el rpto, es producido por la mancha en la mirada, y se trata del efecto imaginario causado tras la irrupción inevitable de la pulsión escópica. Lacan afirma que la escena del baile, y propiamente la historia en su completitud, es una rememoración de la captura que ejerce la danza de dos que están más que unidos, soldados, ante sus ojos. Este acontecimiento que se verá en adelante repetir, en el cual queda excluida respecto del dúo fusionado, tiene las claves para el entendimiento del suceso subjetivo. El rpto que produce la imagen de los dos amantes no provendría de la repetición dolorosa de la escena como en el caso de la neurosis, sino de la reconstrucción de un nudo que se da allí en ese preciso instante (Lacan, 1988 [1965]).

El psicoanalista indica, que dada esta disposición que podría identificarse como cercana al desmembramiento psicótico, es recién un relator externo quien subjetiva. He aquí un elemento que se suma confirmando las interpretaciones efectuadas, Lacan señala que no existe en la forma narrativa de esta novela un discurso que subjetive las vivencias, sólo hay captura seguida de silencio y luego, simplemente otros hechos. No hay referencias de significaciones otorgadas a estas experiencias por parte de ningún personaje, incluso a quien la autora ubica como voz narrativa, un personaje masculino llamado Jacques Hold, es parte del entramado ocupando una función, en su caso la angustia. Así las cosas, es posible comprender la lectura por él mismo llevada a cabo a partir del texto dedicado a M. Duras cumpliendo esa función no desarrollada en la novela. En el

mismo sentido, Lol no mira, no se posiciona de la misma manera que lo haría un voyeur, el cuadro describe una posición subjetiva distinta, cuando observa la reunión de los dos enamorados queda detenida ante esto que la realiza. La mirada se manifiesta en un modo peculiar del cual se tiene noticia a través de las palabras escogidas para la protagonista, en ellas se anuncia que el evento cautivador es un instante de contacto con el objeto en estado puro. La descripción de Tatiana de la escena que antecede al rapto es entendida en este marco de cosas, los cabellos negros que caen sobre ese cuerpo desnudo hacen de mancha intolerable por remitir al objeto sin velo. Si el surgimiento de la mancha acontece, es gracias a la función de sostén del fantasma que obtiene de los dos amantes. Lol organiza el “ser de a tres” para poder sentir desde el cuerpo desnudo de Tatiana que ella misma tiene un cuerpo. Sólo a través rearmado de lo imaginario consigue dar consistencia al cuerpo y así recubrir el agujero que deja lo Simbólico, el a –el objeto de la pulsión-, lo Real. La escena hacia en el final agrega datos en la línea de las hipótesis construidas. Una vez desatado el ataque de locura, Lol pronuncia una frase en el sembradío de centeno cuyo propósito sería confirmar la permanencia en ese estado. El psicoanalista interpreta que la frase ha sido puesta en esta altura del relato de acuerdo a un cierto presagio de la artista que advierte la comprensión inminente del lector. Con este recurso la escritora reacciona con fuerza en contra del sentido, desaprobando el entendimiento de otros sobre aquello que narra. De este modo Lol es lanzada a la locura, no sin dejar claro que no sería salvada (Lacan, 1988 [1965]).

El breve artículo dedicado a M. Duras destacó por la agudeza en el acercamiento a la obra literaria, sorprendiendo al contexto intelectual. El reconocimiento concedido tiene relación con la habilidad del psicoanalista para localizar la disposición subjetiva correspondiente a la estructura psicótica en la narrativa. El análisis sondea aquellos sucesos que en la representación ficcional alcanzan los fenómenos elementales de la psicosis. La novela escogida deviene una significativa ocasión de profundizar la investigación de la estructura psicótica, las conceptualizaciones propuestas

persiguen la apertura de alternativas para la aprehensión de los funcionamientos mentales. Lacan prueba cómo el texto literario es fructífero terreno de estudio para el psicoanálisis, amplía las posibilidades de escucha de la complejidad de la estructura en la psicosis, un discurso especialmente difícil de colegir.

Hasta aquí ha sido dilucidado el enriquecimiento que el trabajo con la obra escrita representa para el ámbito del psicoanálisis. Pero aún, el artículo brinda un segundo aspecto de esclarecimiento y reflexión teórica de gran importancia. Lacan enfatiza la separación entre el valor que las interpretaciones conseguidas en la aproximación del psicoanálisis a la literatura representan para el estudio de la disciplina y, el valor que pudiera esperarse que tengan para el artista en cuestión. En este sentido sostiene que las apreciaciones remarcables al estudio psicoanalítico, no tienen ninguna relevancia para la escritora. El saber recuperado mediante la interpretación no será incorporado por el artista como objeto, pues en todo caso, éste habría llegado antes a tenerlo en sus manos. La escritura misma es moldeamiento del objeto, tratamiento particular de la pulsión, en la esfera de la más estricta intimidad. Estos comentarios continúan la tesis que sería reiterada posteriormente, según la cual las letras del creador convergen con el movimiento del inconsciente (Lacan, 1988 [1965]). Lacan advierte, que debe consignarse la distancia decisiva entre literatura y psicoanálisis, que organiza tanto la interpretación y su lugar, como el espacio perteneciente exclusivamente al artista y su creación. Si bien el arte ofrece un campo apto y de perspectivas fascinantes a la disciplina, es preciso ubicar que las conclusiones obtenidas pueden no revestir ningún interés a los artífices. El artista ha establecido previamente una relación con su elaboración que de ninguna forma pueden alcanzar los sentidos que el psicoanálisis construye en su intención por conocer lo tocante a los procesos inconscientes. En este punto Lacan se acerca a Freud, quien en su texto dedicado a la indagación de la *Gradiva* de Jensen se había manifestado en forma semejante. Hacia el final de sus comentarios, sumergido en la pregunta por el quehacer del artista, sostuvo que no le resultaría extraño si el autor de la obra en cuestión,

no concordara con las hipótesis desarrolladas o bien reaccionara con indiferencia ante las mismas. Afirmando que en verdad no existen motivos para que el artista necesite el conocimiento de las leyes del funcionamiento mental que podrían haber guiado su proceder, participando en su actividad. La intelección de Lacan discierne el problema llevándolo al planteo en términos teóricos, precisando la distinción, el creador es artífice en relación a su objeto, su trabajo incorpora un quehacer relativo al recorrido pulsional singular. El psicoanalista es excluido de semejante operación, su posición apenas le permite el discernimiento respecto de las dinámicas inconscientes que la obra puede exponer o, en todo caso, los mecanismos psíquicos implicados en el proceso creador. Son deslindados de este modo, al mismo tiempo el camino del arte, singular y de una lógica que debe consignarse entre el sujeto y la pulsión, y por otra parte, la dirección del psicoanálisis. La interrelación entre literatura y psicoanálisis no concierne a la subjetividad del artista, el interés del psicoanálisis es convocado en las construcciones discursivas y las contribuciones al entendimiento de los procesos afectivos.

A decir de Lacan, Marguerite Duras representa una muestra de la particularidad característica del artista, quien careciendo de conocimiento e incluso de interés teórico acerca del funcionamiento mental, no obstante es idóneo en la expresión, simplemente ejerce lo que el psicoanálisis trata de explicar (Lacan, 1988 [1965]).

2.4 Joyce

El Seminario XXIII *El sinthome* tiene lugar durante una época en la que Lacan se encuentra afanado por la exploración en el campo de los nudos borromeos –objetos matemáticos de los que se sirve para exponer su teoría de los tres registros en forma renovada-. Las construcciones teóricas formuladas hasta el momento serían integradas y luego puestas en función de estos progresos, en las conceptualizaciones pertenecientes a esta

importante tesis sobre la psicosis desarrollada a partir del “caso” de un escritor. En efecto, el psicoanalista despliega sus descubrimientos teóricos sobre la psicosis de la mano de otro afamado escritor, que se suma a las numerosas menciones a lo largo de su obra, James Joyce. La tesis afirma que es posible interponer a esta falla estructural, al resquebrajamiento característico de la psicosis, una suplencia a la que Lacan nombra: *sinthome*. Joyce a través de su obra literaria habría sido capaz de realizar esta maniobra, los signos de la operación pueden ser descubiertos en sus escritos. Las diez clases que conforman este seminario junto a la conferencia titulada “Joyce, el síntoma” intentan demostrar como el arte cumplió en la vida del escritor un papel determinante. A través de su obra el irlandés habría edificado un nombre y de este modo, encontrado un lugar a través de una representación –ego- en el conjunto social. En este sentido, el deseo joyceano de ser un artista que ocupe a los académicos adviene ante la radical carencia del padre en su función puesto es llevado a crear una suplencia ante aquello de lo que carece.

En la particularidad de la escritura se esconde un excepcional movimiento por el cual Joyce habría logrado a través del arte alcanzar su real y suturar la carencia a nivel de lo simbólico. Se habría generado en la subjetividad un cuarto término que enlaza el nudo de tres –compuesto por los tres registros: real, simbólico e imaginario- en una suerte de reemplazo de la función del Nombre del Padre. El cuarto término restituye el ego, mediante el cual Joyce se hace un nombre que le da una nueva ubicación y lo aparta del destino de la psicosis desencadenada. A partir de esta hipótesis Lacan se lanza en la interrogación por el modo en que el arte o más bien el artesano –entendido como esta capacidad de “saber hacer” desde el vacío-, descompone la imposición del síntoma (Lacan, 2006 [1975- 1976]).

El artificio descrito interesa al psicoanálisis a propósito del estudio de la subjetividad. El arte, de algún modo, estaría implicado en Joyce con el espacio vacío que resta a partir de la introducción del cuarto término. Lacan utiliza estas palabras, arte, artificio, artesano, ceñimiento de lo real, para hacer referencia a un “saber hacer” con el goce en un plano enteramente

individual (Lacan, 2006 [1975- 1976]). En estos términos, la indagación acerca de lo ocurrido en el caso del escritor, requiere de un examen minucioso de su arte. Tanto la literatura construida, como su lazo con el lenguaje, no tienen las características de un discurso neurótico convencional, por lo tanto la lectura de sus palabras no puede afrontarse de la misma manera que se hace con la manifestación del inconsciente en un discurso histérico, el cual se brinda a la interpretación y al desciframiento. En Joyce se observa una suerte de descomposición en el idioma, una destrucción que conduce según Lacan, a la reducción de la estructura del lenguaje hasta dejarlo despojado de significación. La afirmación de Joyce acerca de que su obra demandaría el estudio de los universitarios por trescientos años exhibe también el carácter indescifrable de aquello que allí, en los textos, ha sido alojado (Lacan, 2006 [1975- 1976])

En orden de explicar la operación de la que se trata, Lacan expone que puesto que no habría Otro del Otro –esto es no existe garantía en el universo simbólico-, no existe tampoco su goce; en consecuencia, habría un goce del que no es posible gozar, donde estaría incluido para el sujeto, el goce sexual. Lo sexual no establece relación, en tal caso, siempre se trata de un engaño. El arreglo o la respuesta que formula el sujeto en relación al goce finalmente sólo conciernen a su responsabilidad. Sin embargo, la cuestión del artificio ahonda estos límites, ya que toca un punto donde hay exclusivamente lo real. El “saber hacer” al que se refiere se asocia a la creación y por ello Lacan llega a decir que el universo, habitualmente atribuido a Dios –ubicado en este lugar del Otro del Otro-, es en realidad obra del artista, cuyo primer modelo es representado por el alfarero. (Lacan, 2006 [1975- 1976]). Esta idea, es confirmada en uno de los primeros trabajos del escritor, en *Retrato del artista adolescente* o *Portrait of the Artist as a Young Man* (Joyce, 1916) Joyce habla sobre “el” artista. Lacan, infiere en las palabras una intención del autor por ensalzar la figura del único artista. Si la mención a “el” artista fuese auto- referencial a través del personaje de la novela, se evidencia que el escrito se expresa sobre un conocimiento singular implicado en un quehacer (Lacan, 2006 [1975- 1976]).

Otro aspecto recogido en el análisis de la literatura de Joyce es la función del Nombre del Padre, tomada como un punto esencial para la distinción de la estructura subjetiva. La reiteración de menciones a la figura del padre en los trabajos del escritor es constante. En el final de *Retrato del artista adolescente*, el protagonista alza un pedido: "...old father, old artificer, stand me now and ever in good stade" (Joyce, 1916), traducido como "...tenme al calor de entonces y de ahora" (Joyce, 1916). El personaje dirige su plegaria al padre y con ello se descifra que es el mismo Joyce quien lo hace. Hacia el final del libro se detectan más datos, una escena muestra al protagonista que se tropieza en una encrucijada, allí el "artífice" es invocado al lugar de la "conciencia increada de su raza". Esta última frase es interpretada a la luz de la carencia fálica, la misma destaca el vacío y la falencia radical respecto de la herencia. Puesto que para James Joyce, John Joyce, habría sido un padre indigno y carente, sin posibilidad alguna de traspasar el goce fálico, *Retrato del artista adolescente* refleja un llamado, un reclamo, que grita la necesidad tras la ausencia (Lacan, 2006 [1975- 1976]).

En *Ulysses* o *Ulises* (Joyce, 1922) búsqueda incesante por el padre que había sido tema en la primera novela se continúa, a partir de lo cual se infiere que el escritor es movido a narrar sobre la insistencia de aquello que se niega a manifestarse. En este relato se hace patente la figura de un hombre llamado Bloom, a quien corresponde el lugar de un padre que busca a su hijo. La peripecia de los hechos lleva a Bloom hasta Stephen, sin embargo éste último lejos de participar del encuentro con el padre contesta con actitud descalificadora, sustentada en el juicio implícito sobre la cualidad insuficiente de aquel. Lacan analiza el intercambio entre los dos personajes y los hechos que los reúnen y nota que el desinterés de Stephen por Bloom cohabita con situaciones de extrañeza. Así se observa en un momento, la suposición respecto de que Bloom es un eximio conocedor de la literatura de Shakespeare, cosa diametralmente incompatible con el perfil del personaje. El punto de vista psicoanalítico resalta estos pasajes de la ficción a fin de despejar la dinámica inconsciente representada: el hijo espera del padre un saber que es valorado, el padre por su parte ofrece nada, y por ello es

rechazado. La proximidad de los personajes revive con fuerza en especial en uno de los capítulos, en el cual ocurre sorpresivamente la incorporación de dos términos: Blephen y Stoom. El cambio de las letras en los nombres produce significantes híbridos, recreados; una maniobra tendiente a exhibir que los dos hombres comparten la sustancia que los conforma. Bloom y Stephen, o lo que sería igual, Joyce y el padre, están hechos de un mismo material.

El *Ulysses* testimonia el enraizamiento al padre al mismo tiempo que la renegación de él, cuestión que concentraría lo esencial del síntoma de Joyce. La obra es ensamble de un libro acerca de sí mismo que describe la falencia estructural, en sus personajes y en las tramas. En su escritura sucede en paralelo la reconstrucción y la creación de su nombre. En este sentido, las múltiples menciones a la figura del padre, Abraham, Jacob, Moisés, Virag, Dedalus, el padre invocado al término del *Retrato del artista adolescente* e incluso Bloom o el Cíclope –un padre también decadente, porque es adicto al juego-, confirman la carencia y, permiten visualizar el movimiento del escritor hacia la función del Nombre-del- Padre. Dicho de otro modo, la búsqueda de Joyce en su literatura debe ser entendida como un corrimiento desde el agujero de lo real, la imposición del síntoma, hacia poner en causa el deseo a través del arreglo que habilita el despliegue del significante, de lo simbólico como tal. La obra es el nudo por el cual se reordena el sujeto, escabulléndose en parte, de los efectos de la psicosis. El deseo de ser “artífice”, de convertirse él mismo en un artista estudiado por los universitarios, debe ser entendido en este contexto. Su literatura, caracterizada por la inmensa proliferación de enigmas esparcidos en los textos, la desarticulación y la ruptura del inglés, pertenecen a un obrar exclusivo al plano de lo real. Lacan afirma que el sinthome y el modo en que éste se entrama en la estructura subjetiva son inanalizables, por lo tanto no sería posible hacer intervenir respecto de este “saber hacer con el goce”, al sentido y menos aún a la interpretación (Lacan, 2006 [1975- 1976]).

El análisis desde el punto de vista psicoanalítico discierne en estos pasajes citados y en otros comentados en detalle en su seminario, las

disposiciones subjetivas ilustradas por el autor. La propiedad autobiográfica de la literatura de Joyce, acordada en general por los críticos, permite el acercamiento a la estructura mental del autor a través de las representaciones logradas en la ficción. Dado que ha sido confirmado que numerosos pasajes en sus textos fueron extraídos de las experiencias de vida del escritor, el modo en que son dispuestos en la obra y las resoluciones logradas, devienen de gran importancia a la interpretación sobre las dinámicas psíquicas. De acuerdo a estas conclusiones, pueden construirse inferencias acerca de los procesos afectivos o la posición subjetiva del propio Joyce.

Ahora bien, el planteo teórico realizado en el estudio psicoanalítico dedicado a Joyce, merece detenimiento especial en el respecto que a la presente tesis ocupa, debido a algunas diferencias introducidas en el modo de abordaje desplegado. Resulta evidente que en comparación con otros estudios atraídos por el quehacer literario, en el caso de Joyce se profundiza en aspectos pertenecientes al acontecer inconsciente del escritor, cosa que Lacan mayormente había evitado en estas anteriores ocasiones. Posiblemente el texto dedicado a Marguerite Duras puede considerarse un antecedente de este último, aunque sólo tangencialmente. Allí la mención es breve y de fin esclarecido, una conversación mantenida con la escritora podría haber dado lugar a la inferencia acerca del origen del personaje principal –Lol-. No obstante, de inmediato el psicoanalista interpone el enunciado de que este tipo de interpretaciones no corresponden a la posición esperable respecto de la obra del creador. Fortaleciendo el argumento, sostiene que es necesario tener presente que el artista –Maguerite Duras- conoce prescindiendo del contacto con la teoría, lo que la disciplina intenta explicar (Lacan, 1988 [1965]).

Este comentario en el *Homenaje a Marguerite Duras, en el rapto de Lol V. Stein* (Lacan, 1988 [1965]) sigue la línea de consignaciones previas, en las cuales el autor sostuvo que los datos acerca de la persona del escritor descubiertos a través de su expresión artística, sólo tienen un valor falaz en comparación con lo que estas brillantes descripciones del acontecer

subjetivo ofrecen a la disciplina. La variación visible en el *Seminario XXIII* consiste en que son incorporadas alusiones a la biografía del escritor. Sin embargo, los datos personales que cobran relevancia para el caso son aquellos que constituyen indicios del funcionamiento mental en tanto estructura. A partir de esto Lacan sustenta su opinión: Joyce era un psicótico. La tesis sostenida en este seminario tiene un propósito que excede por mucho al interés en descubrir los complejos psíquicos en el escritor. Como se dijo, Lacan se había manifestado claramente en oposición a este proceder. Si aborda la psicosis de Joyce y su obra, es a razón de que se encuentran allí las claves de una operación de importancia cabal al estudio del funcionamiento subjetivo. Por medio del análisis de la operación llevada a cabo, del estudio sobre el nudo joyceano, el psicoanalista discierne en la literatura del artista indicios que permiten la construcción de un caso, que luego es material para la elaboración de nuevas formulaciones teóricas que tendrían alcances en el tratamiento de la psicosis, en la dirección de la cura, en el fin de análisis e incluso en el análisis en la neurosis.

2.5 El arte desde el punto de vista psicoanalítico: la sublimación. Lacan a partir de Freud.

Freud denominó sublimación a uno de los destinos de la pulsión, sostuvo que el mismo debería considerarse especial puesto que es elevado y de acceso poco frecuente. En el contexto de la primera tópica pulsional, a la altura del texto *Tres ensayos de teoría sexual* (Freud, 2004 [1905]), esta modalidad de satisfacción es definida como la posibilidad de concretar una desviación de las fuerzas pulsionales en relación a sus metas –inicialmente sexuales- hacia nuevas metas no sexuales, con lo cual se obtienen aportes a logros sociales- culturales. En aquel momento, la sublimación fue pensada respecto de la etapa de latencia sexual de la infancia (Freud, 2004 [1905]). Desde este punto de vista el objeto del que se trata en la sublimación sobresale gracias a su condición de ser socialmente valorado y, por este

motivo, es capaz de evadir todo repudio de parte de la conciencia o de la sociedad. Dicha observación, supone según Lacan un problema en un posterior examen de la cuestión, atribuible quizás a la esencia del razonamiento consciente, es decir, a la intención de hallar rápidamente conciliación a la dificultad. La respuesta formulada por Freud, disolvería el conflicto de base, relativo a la satisfacción de la pulsión, haciendo coincidir, lo individual con lo colectivo, haciendo pasar este recorrido de la pulsión por la regulación. Más adelante, los desarrollos de *Introducción al narcisismo* (Freud, 2004 [1914]) y, también aquellos que componen el esquema de la segunda tópica de aparato mental, profundizan el problema de las conclusiones teóricas formuladas (Lacan, 1988 [1959- 1960]).

Lacan comienza sus reflexiones acerca de la sublimación, mencionando que hasta entonces había sido considerada un proceso mental que concierne a la libido de objeto. Ahora bien, la relación de objeto, tal como había sido pensada en ese momento en la teoría freudiana, emerge en la evolución de la relación narcisista. La libido se moviliza de acuerdo a una capacidad plástica al investir tanto la imagen del yo como objetos localizados en el exterior. Lacan indica entonces: estos objetos, ya sea los que se encuentran en la elección anaclítica, como el objeto de la elección narcisista, no poseen la misma naturaleza del *das Ding*, sino que pertenecen al plano imaginario. La definición del objeto permite a Lacan esclarecer entre las formas posibles de los objetos sustitutos, representaciones donde se enlaza el deseo, y el auténtico objeto, aquel que detenta una función primordial en la estructura subjetiva. El *das Ding* de Freud constituye el centro en la economía libidinal, en sus contornos se coloca el recorrido de la pulsión. A causa de su estatuto, a saber, inalcanzable, por siempre perdido, propulsa al sujeto a la búsqueda de objetos de satisfacción, que apenas ocupan ese lugar de un modo falaz y temporario. Dichos objetos son contenidos en una organización en red, regida por el Principio del Placer, que coloca significativo tras significativo a fin de contornear, cercar y velar, este espacio reservado al interior. En paralelo el *das Ding* impone al aparato mental un segundo principio, que al contrario, ejerce una suerte de fuerza de atracción

hacia el real pulsional –en términos de Lacan-, al que Freud se refirió en su texto *Más allá del Principio del Placer* (Freud, 2004 [1920]) como pulsión de muerte, tendencia de características silenciosas y destructivas (Lacan, 1988 [1959- 1960]).

La noción de sublimación ha representado siempre una gran complejidad a la intelección psicoanalítica. Lacan destaca que si bien Freud manifestó su dificultad en la teorización a este punto, no obstante si afirmó que se trata de una satisfacción no ilusoria de la pulsión y que en verdad es el creador quien tiene ventaja en la aprehensión del fenómeno y no el intérprete psicoanalista (Lacan, 1988 [1965]). Partiendo de allí, enunció su tesis sobre el tema, según la cual la sublimación ha de pensarse en el espacio entre el *das Ding* –en e plano de lo real- y los objetos que brindan al sujeto satisfacciones pasajeras –pertenecientes al plano imaginario-. Lacan esclarece las conceptualizaciones anteriores, opinando que se equivoca la vía si se discute el proceso en vinculación a lo que el psicoanálisis había nombrado hasta aquel momento: la relación de objeto. En cambio, la sublimación ha de ser un complejo movimiento psíquico asociado al *das Ding*, o sea una operación respecto del objeto de la pulsión y arriba a definir a la sublimación como la elevación del objeto a la dignidad del *das Ding* (Lacan, 1988 [1959- 1960]). En adelante, el desafío a la intelección psicoanalítica residiría en conocer cómo el ser humano introduce el significativo y consigue modelarlo a la imagen del *das Ding*. A lo largo de sus menciones al tema, Lacan afirma que en la tentativa de explicar los mecanismos inconscientes que generan estos accesos de la pulsión, recurrió al apoyo de los artistas, comentario que incluye en el texto dedicado a M. Duras. En efecto, el recorrido en la teorización del psicoanalista muestra que recurrentemente la literatura brindó espacios de análisis altamente beneficiosos.

Las formulaciones permitieron aprehender que el hecho de que el auditorio sea cautivado responde a las resonancias que el discurso dispuesto en el diseño del artista suscita, ya que ofrece una posición a tomar relativa a la configuración estructural personal frente a la problemática del

deseo. La importancia entonces no reside ni en el héroe del drama ni en lo que respecta al acontecimiento del autor, sino en cambio, en el discurso predispuesto. Por otra parte, la obra de arte surte un efecto de plena contundencia y es que dada su estructura, introduce el corte manifestando lo real del sujeto del inconsciente. Es una suerte de virtud con la que cuenta la obra de arte, constituir una dimensión no paralela al universo creado en lo real por la simbolización del hablanteser que se llama realidad, sino en modo transversal puesto que es el hecho mismo del corte. Durante el seminario *La ética del psicoanálisis* estas nociones son ampliadas, el arte encuentra su fin en hacer de soporte para aquello que es oculto, consiguiendo una suerte de develación. Si bien el arte toma como punto de partida la representación, en verdad no se orienta al intento de reproducción, esta operación al mismo tiempo que construye deja entrever algo más allá de su dominio. La operación determinante al fenómeno de la sublimación no es en torno a la representación sino respecto del vacío estructural. El arte, posee la propiedad de configurar organizaciones rodeando este agujero. El artista representa, y al hacerlo no imita en verdad, cuanto más presente intenta hacerse al objeto de la obra, más parece abrirse una dimensión paralela, una proyección hacia algo distinto (Lacan, 1988 [1959- 1960]).

A las distintas menciones a la temática se suma un texto distinguido por su singularidad, se trata de un acotado artículo al que tituló *Lituraterre* (Lacan, [1971]), escrito en respuesta a la invitación de la revista literaria *Littérature* en el año 1971 en el número 3, abocado a la literatura y el psicoanálisis. Lacan inventa el neologismo *Lituraterre*, realizando una trasposición en la palabra *Littérature* (en francés: literatura), la palabra entonces condensa “litura” –término proveniente del latín, significa trazo grueso que borra lo escrito- y “terre” –palabra que significa tierra en el idioma francés-. El título introduce el tema a desarrollar, la letra que marca el cuerpo –del mismo modo que la lluvia marca a la tierra- y la diferencia del concepto en relación al significante. Comenzando su planteo afirmó que lo nodal radica en saber si la literatura, disciplina que ha sido definida como acomodación de restos –culturales-, consiste en la colocación en lo escrito

de lo que antes habría sido transmisión oral en el mito, canto o procesión dramática (Lacan, [1971]). Es decir, para el psicoanálisis la reflexión acerca de la literatura, el ejercicio de la palabra escrita, es conducida hacia ese problema originario.

El lazo que el psicoanálisis tiene con Edipo en nada se debe al texto literario de Sófocles, sino a las dinámicas inconscientes descubiertas que en la obra encuentran representación. De su lado, la creación literaria no debe nada a la muy posterior construcción científica. De igual manera, el comentario freudiano en la obra de Dostoievski puede realmente no haber incrementado el conocimiento obtenido tras el estudio, ya que en verdad es el psicoanálisis el que recibe de la literatura (Lacan, [1971]). A fin de ilustrar esta postura cita una elaboración de su autoría, presentada en su *Seminario sobre "la carta robada"*. El texto comprendido en los Escritos, que examinó el cuento de Edgar Alan Poe, fue construido sin dar lugar a comentarios de la vida de su creador, pero si destacó la grandeza del contenido. Esta vuelta al quehacer del escritor se fundamenta en primer lugar en que allí se encuentra el material para pensar cuestiones en las que la disciplina se esfuerza por discernir. Lacan hace captar la homofonía de la palabra *letter*, la cual, tanto en el inglés, idioma original de la obra, como en francés, se emplea en dos sentidos: para designar carta y también, letra. Toda la trama versa en torno a un actor principal: la letra, a través de un objeto representativo: la carta. Ésta, es decir, tanto la carta escrita por la reina como la letra, transforma a quien la posee, cambia rotundamente su actitud y los hechos que se suceden; tiene un poder enigmático en sí misma, independientemente del mensaje que porta. Antes que la metáfora y la metonimia significantes, se pesquisa el efecto primario y litoral de la letra. En un segundo lugar, el recuerdo de aquel trabajo es tomado para diferenciarlo de una crítica literaria, muy por el contrario, el análisis habría sido dirigido a lo que Poe consigue a causa de ser escritor, a saber: formar un mensaje tal como el que logra en torno a la carta. La explicitación del modo en que el artista se las arregla en semejante empresa es elidido por él, y ello, a criterio del analista, no podría ser elucidado por parámetros de la psico-biografía de aquel

(Lacan, [1971]). Tanto el texto que se sirve de Poe como el artículo para la revista literaria, son diseñados en torno a un fin: destacar el papel del agujero. A este respecto son retomadas las palabras textuales: “Método por donde el psicoanálisis justifica mejor su intrusión: pues si la crítica literaria pudiera efectivamente renovarse, sería porque el psicoanálisis esté ahí para que los textos se midan con él, estando el enigma de su lado” (Lacan, [1971], pp. 9).

La vía por la cual la teoría psicoanalítica puede generar alguna repercusión al pensamiento sobre el texto escrito, consiste en el ofrecimiento de sus conceptualizaciones acerca de la función de lo real, y su vinculación con el significante. De hecho, la teoría psicoanalítica posee la aptitud para dar cuenta de la cercanía entre la literatura y la función de la letra. En palabras de Lacan: “Tomaré los rasgos de lo que de una economía del lenguaje permite dibujar lo que promueve a mi entender que *Littérature* vire quizás a *liture*” (Lacan, [1971], pp. 14).

La letra dibuja el borde en el agujero del saber y hace litoral, es decir, mientras los significantes tejen sus redes ocurre que insiste la escritura sobre aquello que el saber no alcanza. Por este motivo, Lacan habla en *Liture* del litoral, dado que la letra tiene relación con el vacío y con el contorno. Pensar la “litura pura”: la tachadura, es aproximarse a lo que ha sido nombrado como rasgo unario. En consecuencia, generar la “litura” – como sería capaz la escritura- es reproducir ese sector sin par, debido a que no hace relación, que da forma al sujeto (Lacan, [1971]). Las nociones indican que la escritura es señal de goce, de allí “liture”, el título escogido, hace mención al goce inscripto por ese trazo- letra en el cuerpo. Bajo la guía proporcionada en este artículo, resulta aprehensible la idea según la cual el psicoanalista se dirige a Poe y a lo que puede hacer dada su condición de escritor. El artista, contacta lo real e inscribe su goce, su creación da cuenta de ello.

El conciso pero condensado artículo que Lacan prepara para los literatos contiene el núcleo de las ideas trabajadas en especial durante la

década del 70. En este contexto, si recupera las formulaciones presentadas en el texto que formara parte de sus *Escritos* es para restaurar el punto de reflexión acerca del papel de la escritura y la letra, que había sido introducido tempranamente en relación a la indagación del cuento de Poe. La letra remite a aquello que careciendo de sentido se transporta a través del significante, se trata de la escritura en tanto cifra fuera de sentido –goce-. El planteo señalaba una caracterización de lo inconsciente distinta a aquella que lo había definido como discurso en relación al significante en el campo del lenguaje, cadenas S1-S2 dirigidas en última instancia al Otro. Por medio de estas conceptualizaciones se enfatizó una dimensión diferente, un inconsciente determinado por el goce de la letra, goce autista que prescinde de la relación. Las enseñanzas de *Liturerre* resultan particularmente significativas, puesto que desentrañan la capacidad especial en los artistas en relación al goce que al analista en cambio representa una limitación. Aquello que los artistas modelan en su obra se asocia a la letra, en consecuencia el arte cuenta con una dimensión relativa al goce autista, solitario, que solamente ocupa al artífice.

Las conclusiones recogidas permiten sumar una inferencia en el estudio de esta tesis. La creación artística, en especial la literatura, se ha constituido desde los inicios del psicoanálisis en objeto de interés a causa de favorecer la investigación de las dinámicas inconscientes a partir de la representación ficcional; en efecto el análisis desde el punto de vista psicoanalítico ha conseguido la exploración de distintos procesos inconscientes junto a la revisión de las teorizaciones. Ahora bien, la literatura también habría sido escogida como campo predilecto a causa de que es detectada su labor en función de la palabra. Específicamente, este quehacer habría despertado la atención de los teóricos del psicoanálisis, Freud habría anticipado el experto conocimiento de los artistas acerca de los complejos anímicos, luego Lacan, profundiza esta idea y consigue la sistematización conceptual sobre el quehacer del creador, capaz de ser reflejo auténtico del acontecer emocional. En este recorrido encuentra las razones que dan cuenta de la capacidad del artista en realizar una maniobra en extremo

singular, puesto que compete exclusivamente al goce –porción del sujeto que no hace relación-. En este punto, Lacan demuestra como el artífice sabe arreglárselas solo con su intimidad. Es posible entonces, radicar en estos ítems las razones por las cuales la investigación psicoanalítica, desde sus inicios, se ha vuelto hacia el campo del arte.

El trabajo de J. Lacan sorprende por la cantidad de referencias bibliográficas, autores de la filosofía, matemáticos, antropólogos, pensadores de múltiples áreas del conocimiento, y entre todos ellos, el lugar especial otorgado a las citas de escritores. Sus vastos recorridos bibliográficos se orientaron a la obtención de enunciaciones sobre la subjetividad, tomando como referencia la praxis psicoanalítica. En particular, los escritores allegan una cualidad ventajosa, puesto que la disposición en texto efectuada es una conjuración de significantes. Se plantea así una cercanía entre el texto narrado y el relato en el discurso del analizante, es decir, existe un cierto ordenamiento lógico de acuerdo al entramado particular del discurso, en el cual es posible distinguir la hiancia que hace contorno a la falta estructural y, en consecuencia una determinada posición frente al deseo y el goce. El psicoanálisis se ha perpetrado en la lectura de escritores y poetas, comprometiéndose en una escucha que busca sobre todo el aprendizaje sobre lo inconsciente.

Unos años después de *Lituraterre* (Lacan, [1971]), en el año 1977, Lacan escribe el prefacio al libro de Robert Georjin, en el cual se encuentran una serie de ideas expresadas con brillante precisión y de gran alcance en el tema de referencia. Allí afirmó que dado que el sujeto –el hablanteser- del que se trata se encuentra dividido, la literatura y también la crítica, no pueden más que tropezar con esto, es decir, con la estructura que el psicoanálisis enseña. Lo inconsciente mismo requiere de la escritura como regla para deslizarse, como resultado no es posible que el campo de las letras no dé lugar a la interpretación psicoanalítica. El inconsciente tal como es descrito por Lacan en su relectura de las concepciones freudianas, insiste en la escritura. Se ha arribado aquí a un esquema teórico en el cual es preciso señalar una distinción, a saber, la obra soporta la interpretación

psicoanalítica no por consistir en una especie de duplicación en la que se imita y comprende lo inconsciente; por el contrario, en ella arbitra un equivalente tan real como lo inconsciente mismo. La expresión literaria solamente existe en la “curvatura” que es la estructura en sí, es al modo de la ficción una estructura verdadera. De este modo, la validez de la interpretación analítica se sustenta en la insistencia del inconsciente por escribirse (Lacan, 1984 [1977]).

He dicho antes, la obra literaria tiene éxito o fracasa, pero esto no es para imitar los efectos de la estructura. Sólo existe en la curvatura que es la misma estructura. Esto no es una analogía. La curvatura en cuestión es una metáfora de la estructura, la estructura que es una metáfora de la realidad del inconsciente. Ella es real y en este sentido que el trabajo no imita nada. Es, como ficción, verdadera estructura (Lacan, 1984 [1977], pp. 10).

Estas líneas del psicoanalista, enunciadas para dar introducción justamente al trabajo de un escritor, iluminan la concepción del psicoanálisis acerca del lenguaje, al mismo tiempo que se extienden sobre la naturaleza de lo inconsciente, cuyo saber remite a la forma más íntima y primordial del sujeto en su encuentro con el significante. Desde esta perspectiva, no es posible separar al discurso del sujeto -aún aquel que es volcado a la creación- de la particularidad de su inconsciente.

Luego de haber concretado el recorrido por los abordajes a la creación artística y específicamente a la literaria, realizados tanto por S. Freud como por J. Lacan, y tras haber estudiado las principales nociones teóricas desarrolladas por estos autores en relación al tema que ocupa a la presente tesis, se ha considerado oportuno explorar la aproximación del psicoanálisis a la literatura en Argentina. Como se sabe el psicoanálisis tuvo importante acogida en nuestro país; en correlación, los intelectuales nacionales se comprometieron seriamente con la oportunidad de generar conocimiento sobre el funcionamiento mental. Este impulso se trasladó en igual medida a la aproximación a los trabajos de escritores desde el punto de vista de la disciplina, y dio lugar a la aparición de números trabajos de interpretación. Se prosigue a continuación entonces, con el examen de investigaciones efectuadas en este campo de intersección disciplinar a fin de poder distinguir las posiciones adoptadas respecto del problema.

Capítulo 3: En Argentina, el quehacer literario y el psicoanálisis

3.1- Sobre el contexto que precedió la introducción del psicoanálisis como interlocutor de la literatura en Argentina

Durante la década del 50 y 60, en Argentina sucedió un fenómeno por el cual los escritores buscaron sistemas de ideas exteriores a su propio pensamiento que ofrecieran una cierta explicación al deseo por la escritura. Siguiendo la iniciativa, hasta los años 60 se recurrió a creencias filosóficas, políticas e incluso, religiosas, siendo las más consultadas la teoría de C. Marx y el existencialismo. Estas construcciones teóricas permitían entender al escritor en una cierta posición en la sociedad y hasta en el ámbito intelectual, cual portador de un rol o como el producto de un entramado de relaciones amplio, en donde la decisión individual no tenía verdadero peso. La posición del escritor fue interpretada en una especie de imagen trivializada según la cual era ubicado de manera estipulada en la sociedad, personificando álgidamente la incomodidad del sistema. Así leyó Jean Paul Sartre a Jean Genet, y en sintonía en Argentina, Oscar Masotta a la obra de Roberto Arlt. También fue el caso de Ernesto Sábato, cuya primera novela de publicación en el año 1948, fue situada bajo las influencias de las teorizaciones filosóficas. Una de las opiniones más fuertes formuladas por la crítica indica que *El túnel* recoge el estilo y la preocupación de las ideas de Camus, cosa que a su vez, precisamente en la década del 60 tenía su expresión más alta a causa del amparo recibido desde la teoría de Jean Paul Sartre. Con todo, los ejes que atisbaban las distintas disciplinas en torno al interrogante por aquello que suscita el escribir, no arbitraban los medios para dar cuenta de por qué ese autor –y no otro-, interpretaba una moral social de la cual paradójicamente formaba parte. El cuestionamiento relativo al acontecimiento promovido en ese escritor, a su reacción a través del trabajo literario frente a un esquema que sometía a todo un conjunto de personas, permanecía incógnito. En este punto el psicoanálisis haría su ingreso en

nuestro país en relación a la literatura, proponiéndose como un interlocutor prolífero (Jitrik, 1999).

Jitrik propone que el interés hacia el psicoanálisis como cuerpo teórico autorizado en la interpretación de la obra literaria ocurre en Argentina de manera casi simultánea al entendimiento de sus conceptualizaciones. Estas concepciones que indicaban a la literatura como producto compuesto de material interpretable por excelencia que contiene en su naturaleza la fuga primordial del significante, colaboraron para dar comienzo a la exploración del marco psicoanalítico y posteriormente a elaboraciones en vinculación. El espacio de interrelación y la afinidad entre literatura y psicoanálisis habrían sido gestadas en un modo especial de involucrarse con el discurso, ambas disciplinas consiguen un lazo hacia lo discrepante y lo anómalo –en el sentido de lo que hace enigma- en el universo del lenguaje. Dicha congruencia a su juicio del crítico habría combatido las limitaciones del marxismo y de otras ramas del conocimiento que fueron buscadas para dar interpretación, haciendo posible una suerte de atracción mutua en la que ambas confluyen (Jitrik, 1999).

El psicoanálisis concedería nociones teóricas a partir de las cuales se volvería diferenciable y cada vez más palpable una nueva idea sobre la naturaleza del tejido con el que se construyen las obras literarias. Dicha perspectiva es parte del movimiento surgido tras la ruptura que sufrieron los paradigmas sostenidos durante el realismo positivista del siglo XIX. Hasta aquel momento, el escritor había sido pensado como un profesional que lleva a cabo un programa, desarrollando y cumpliendo su trabajo según su control y voluntad. Jitrik cita como ejemplo el testimonio escrito de Zola, escritor francés, en cuyos diarios puede leerse claramente sobre la planificación y predicción inherentes a su desempeño. La modalidad de ejecución en efecto adoptada, al mismo tiempo habría influenciado el imaginario popular acerca de la naturaleza de la actividad y los escritores. Ahora bien, frente a la figura de un literato pragmático y consciente, el psicoanálisis opone al creador, asociado a un campo abierto, desconocido, plagado de incertidumbres en las que se incursiona a través del lenguaje y

los géneros literarios. La escritura deviene una tarea en la cual no es posible la previsión, ni la sensación acabada, pues sucede en constante relación al deseo, deseo del artífice que se articula siempre de manera incompleta. El crítico literario propone que la intromisión del psicoanálisis no es importante por cuanto pueda aportar para esclarecer las complejidades cifradas relativas a la persona del escritor, que puedan dejarse traslucir en sus letras, sino por puntuar con extrema agudeza acerca de una suerte de fisura aprehensible sólo con fugacidad, sorprendiendo al mismo escritor (Arrougueti, 2012).

La visión aporta significativas apreciaciones sobre el viraje introducido por las nuevas perspectivas que ofreció la epistemología en la cual se incluyó la teoría psicoanalítica, en el contexto intelectual de principios del siglo XX y, su repercusión en el ámbito literario. El psicoanálisis, en tanto interlocutor fecundo, generó novedosas perspectivas de reflexión acerca del papel de las letras, la posición del escritor, la producción, y los fenómenos artísticos en relación a la audiencia. Atento a las conceptualizaciones obtenidas sobre el funcionamiento de la subjetividad y los procesos inconscientes proveyó de importantes y revolucionarias visiones a la interpretación de las obras. Entre los comentarios del autor se destaca el valor de afinidad que la perspectiva psicoanalítica supone respecto de la literatura. De su análisis se desprende que la nueva disciplina se orientó en el campo del lenguaje hacia una dimensión ya conocida por los escritores. Mientras al psicoanálisis correspondería la sistematización sobre las leyes que rigen lo inconsciente, a los poetas les ha cabido la responsabilidad de un saber –no teórico- acerca de las dinámicas afectivas y los comportamientos en el ser humano. En paralelo, la contribución notable del psicoanálisis merecería alto reconocimiento no tanto por las posibles dilucidaciones relativas a la persona del artista, sino a causa del examen teórico sobre el discurso, en cuyas manifestaciones se había abocado en pos del entendimiento sobre los funcionamientos mentales. Tras el desembarco de estos conocimientos en Argentina los intelectuales nacionales, tanto desde el ámbito literario como desde los círculos

académicos dedicados al conocimiento del funcionamiento psíquico, sintieron la atracción hacia la oportunidad de incursionar en esta perspectiva de análisis.

3.2- La escritura después del psicoanálisis

Los contactos entre el psicoanálisis y la literatura se registran desde temprano en Argentina. Posiblemente, el primer ejemplo es el caso sobresaliente de los trabajos de Juan Filloy (1894- 2000), escritor argentino, quien no sólo mantuviera correspondencia con el mismo Sigmund Freud en la década del 20, sino que además se introdujo con su literatura en espectros compartidos con los surrealistas europeos. Luego de la edición de sus siete primeras obras, se llamó a silencio en las publicaciones, tal vez a causa del carácter impúdico y de opinión polémica que signó su literatura, incompatible con su labor como magistrado en la provincia de Córdoba. No obstante, continuó escribiendo y sus textos que se dieron a conocer varios años más tarde, valiéndole importantes reconocimientos. En cuanto a su estilo, Filloy ha sido situado entre los pioneros en la parodia a la literatura latinoamericana, demarcado por la ironía, y una exquisita manera descriptiva de las obsesiones de sus personajes. *Op Oloop* (Filloy, 1934), *Estafen* (Filloy, 1932) y *Caterva* (Filloy, 1937), son ejemplos en opinión de Jitrik, donde el escritor comulga hondamente en oscuros pasadizos mentales (Jitrik, 1999).

A propósito de esta labor y de sus nexos con el psicoanálisis, en una entrevista realizada al escritor en el año 2000 (Da Costa, 2000), Filloy relató que en el breve contacto epistolar mantenido con Freud tuvo por tema la lectura realizada por el psicoanalista del libro *Op Oloop* (Filloy, 1934) y algunos hechos concretos significativos de su vida como el exilio a Londres, evadiendo la persecución nazi. En la misma conversación Filloy define a *Op Oloop* (1934) como un trabajo ocupado con prevalencia del estudio a la

“personalidad mental del sujeto” (Da Costa, 2000), con lo cual arroja luces sobre las razones que podrían haber despertado el interés en este libro. También allí sus dichos confirman las hipótesis de Jitrik referidas a la detención en las publicaciones editoriales producto de las sanciones con las que habría sido castigado por su narrativa (Da Costa, 2000). Regresando a las comunicaciones con Freud, un artículo reciente de Kleeman indica que fue el mismo escritor quien le habría enviado una copia de este libro que profundizaba en el delirio y la patología psíquica, mientras se mezclaban opiniones de médicos psiquiatras que piensan el caso del protagonista. Conviene consignar que en la época en que fue escrita la novela, la psicología estaba en boga, y el psicoanálisis gozaba de prestigio especial. Filloy se interiorizó en la disciplina, poblando su biblioteca de textos que indagaban estas cuestiones (Kleeman, s.f.). Su estilo narrativo refleja la atracción hacia las complejidades mentales y exhibe el apetito por la perspectiva psicoanalítica desde la narración, siendo éstos los únicos puntos de contacto entre psicoanálisis y literatura posibles de establecer en la labor del escritor.

Otro escritor argentino en quien se detectan resonancias del discurso psicoanalítico es Roberto Arlt (1900- 1942). En sus libros se encuentran frases como “acto inconsciente”, “recuerdo revelador” y otras. La pregunta por la asociación del autor a los modelos teóricos presentados por Freud ha separado las opiniones de la crítica. Primeramente, dichas apariciones han sido vinculadas no tanto a sus conocimientos psicoanalíticos, sino a la lectura del célebre Dostoievski (Jitrik, 1999). Por otra parte, existen opiniones que indican que las referencias implícitas y explícitas en la obra, son signo de la influencia de la teoría freudiana sobre el escritor, cosa que además habilitó a considerar que las novelas *Los siete locos* (Arlt, 1929) y *Los lanzallamas* (Arlt, 1931) contienen versiones populares del psicoanálisis (Ben Plotkin, 1996). A este respecto Ben Plotkin sugirió que la narrativa de Arlt permite observar la incorporación del psicoanálisis al discurso literario, fenómeno ocurrido a causa de la alta difusión de la disciplina en la Argentina de la década del 30. Partícipes de la misma

contingencia, habrían sido el trabajo del por entonces popular dramaturgo, Arturo Capdevila (1889- 1967) con su obra *La consumación de Sigmund Freud* (1946) y, *Radiografía de la Pampa* de Ezequiel Martínez Estrada (1933). Efectivamente, la última pieza de Capdevila exalta la labor investigativa freudiana y pone en evidencia la discusión sobre conceptos teóricos reconocidos. El argumento de su relato es construido en base al viaje del “Alma” por medio de los sueños y lo inconsciente (Ben Plotkin, 1996). En cuanto al segundo escrito mencionado, Martínez Estrada (1895-1964) indica que el contacto con la teoría, en esencia el texto *Tótem y tabú* (Freud, 1912), fue un gran apoyo a su escritura. Los comentarios del escritor a este respecto fueron recogidos en una entrevista llevada a cabo en el año 1958, publicada en *Leer y escribir* (Martínez Estrada, 1969) y que posteriormente formó parte de un estudio dedicado al autor publicado por Graciela N. V. Corvalán (2001); dice Martínez Estrada:

La otra guía, la segunda tras Spengler, fue Freud. La lectura de sus obras, particularmente *Tótem y tabú*, que hice cuidadosamente años antes de 1930, me había dado la certeza de que los mecanismos estudiados por él en la psicología de profundidad, podían proyectarse al plano horizontal de los hechos sociales y míticos, y a sus fenómenos simbólicos. Las claves de su método: la interpretación de los sueños, censuras, sublimaciones, inhibiciones, olvidos, errores, transferencias, tabúes, noas, etc., podían aplicarse lícitamente a las grandes civilizaciones como a las culturas ágrafas. Largué por la borda mis respetados maestros de juventud: Comte, Mill, Tarde, Durkheim, Ward, Gumpłowicz, Sighele, pero me quedé con uno, mi maestro de método y de prosa: Jorge Simmel. Sobre todo su *Sociología*, que utilicé como libro de control. Hasta el más miope, no el ciego, hubiera podido percibir que la configuración sociológica de *Radiografía de la Pampa* débese a Spengler, con su lectura simbólica de los hechos; a Freud, con su examen de las perturbaciones de la psique social, y a Simmer, con su método configuracionista, palmariamente el de temas y variaciones, por ejemplo: sobre el secreto, las sectas, el pobre, los círculos sociales, etcétera (Corvalán, 2001).

A pesar de la fuerte pregnancia de las ideas freudianas que sirvió a la intención creadora, *Radiofonía de la Pampa* es un libro de ficción. Nuevamente, se observa en el caso de este escritor el traspasamiento del discurso psicoanalítico de tal modo que es posible incorporar el imaginario social asociado a la creación literaria. Estos autores mencionados

comprueban el conocimiento temprano de la teoría psicoanalítica que el ambiente literario obtuvo. El modo de influencia de ésta sobre sus textos, requeriría un estudio dedicado a cada caso que podría ocupar futuras investigaciones. En cuanto al tema que atrae el presente estudio de tesis, resulta importante consignar que este interés de los escritores formando parte del cuerpo de sus producciones literarias, el cual es distal al análisis desde el punto de vista psicoanalítico del texto literario, habría sido sin embargo una de las primeras vías de interrelación entre ambas disciplinas en el país.

El trabajo confeccionado por Jitrik, señala a continuación pero con distinción a José Bianco (1908- 1986), escritor argentino que se ha mostrado familiarizado en su producción con la noción de lo inconsciente. Lo notable en su caso proviene de la operación que parece concretarse a través de la escritura. Según Jitrik, la manera tan particular con que es entretejida la subjetividad en su novela *Sombras suele vestir* (Bianco, 1941) sólo podría ser entendida como la confluencia de lo inconsciente con el uso de la letra (Jitrik, 1999). La novela de Bianco es plagada de ambigüedades, indefiniciones, rupturas temporales, y una larga serie de recursos que de manera semejante consiguen hacer de su narrativa un entretejido donde reina el desconcierto y el enigma. Resulta frecuente la desfiguración de la conciencia hacia un estado onírico o de somnolencia y los equívocos en múltiples direcciones; las opiniones de los personajes también se mezclan. El relato sufre muchas veces rupturas en la continuidad de los hechos, a lo cual se agregan dudas sembradas en los pasajes que dada la escritura permitirían más de un sentido al lector. No es posible establecer con claridad en la sucesión de hechos que implican a Jacinta y Doña Carmen si se trata de ilusión, engaño, delirio, sueño, discurso de un personaje vivo o de un fantasma, realidad concreta o de cualidad metafísica. Todo indica que el planteo en su novela se dirige hacia las características de la representación como tal, capaz de la configuración de un plano en el cual la diferenciación entre realidad e ilusión no es más que de orden ficcional. Además de la afinidad que a partir de la narrativa se entrevé con el discurso psicoanalítico,

conviene recordar la proximidad que el escritor mantuvo con el grupo de intelectuales nucleado en torno de la Revista Sur, entre quienes el psicoanálisis fue discutido profundamente. Jitrik (1999) es contundente con su afirmación, en su opinión el texto elaborado por Bianco sólo podría ser explicado a través de una operación que implica directamente al inconsciente del creador, que en este caso, encuentra manifestación irrestricta en la construcción de la trama y de los personajes.

Junto a Bianco, Jitrik ubica a Alejandra Pizarnik (1936- 1972), cuya poética crece en una Buenos Aires atravesada ya por la práctica analítica (Jitrik, 1999). En ambos casos es necesario advertir que el discurso psicoanalítico jugó un rol importante, encontrándose entre las conceptualizaciones influyentes de los pensadores y ámbitos intelectuales contemporáneos. La poetisa se mantuvo cercana en su juventud a grandes escritores, primero a razón de su adscripción en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, luego siguiendo los pasos de artistas y pensadores del surrealismo francés, del romanticismo alemán y los escritores simbolistas como Mallarmé, Rimbaud y Verlaine (Venti, 2007). Mientras se sumergió en distintos estilos y paradigmas que signarían las etapas de su poética siendo ávida lectora de importantes obras, llegó a interesarse por la teoría psicoanalítica. En sus poesías reinan temas como la melancolía y el tiempo, la pregunta por la existencia, el amor, el deseo, la imposibilidad de la palabra, el absoluto; con lo cual, no puede menos que encontrarse resonancias con las lecturas freudianas y también del psicoanálisis lacaniano en ferviente circulación en la época en que ella misma residió en Francia: entre 1960 y 1964. A este respecto, Acuña sostuvo que en particular Pizarnik fue atraída y ligada a las ideas psicoanalíticas a razón de una condición personal; sus propias perturbaciones emocionales motivaron un primer proceso de análisis con León Ostrov (s.f.) reconocido psicoanalista, y posteriormente, al regresar a la Argentina, por segunda vez, con Pichon Rivière. En paralelo, como se dijo el ámbito cultural que rodeó a la escritora inundado por el enaltecimiento de los

valores surrealistas y los referentes de la época, proponían la lectura de los textos del psicoanálisis (Acuña, s.f.).

Bianco y Pizarnik se destacan a causa de su brillante aptitud para el ejercicio literario y la lucidez con la que sus textos han sabido incorporar dinámicas inconscientes, sin embargo sólo pueden ser considerados como ejemplos notables entre una extensa fila de escritores que recibieron los influjos, en ocasiones más directo –motivado por fuerte interés personal- o bien indirecto, asociado al contexto general del pensamiento. La internalización en las producciones de los autores encuadrables en este conjunto permite observar la presencia del psicoanálisis de un modo que podría ser considerado tangencial, o adyacente, puesto que si bien aparecen planteamientos e incluso terminología afines, no se trata de aproximaciones interpretativas desde el punto de vista psicoanalítico a la obra de arte. A pesar de ello, las experiencias de estos escritores y su testimonio en la narrativa, acarrearán nuevas muestras de su atracción a la disciplina y en consecuencia, de la cercanía que convoca a psicoanalistas y artistas literarios a través de la palabra.

3.3 Psicoanalistas argentinos, el interés por la obra

Por su parte, el grupo fundador del psicoanálisis en el país, conformado por Arnaldo Rascovsky (1907- 1995), Marie Glas de Langer (1910- 1979), Celes Cárcamo (1903- 1990) y Enrique Pichon Rivière (1907- 1977), entre otros, retomó el deseo que había marcado Freud en su aproximación a la literatura. Si bien Rascovsky, se dedicaría más tarde al psicoanálisis de niños, siendo su punto más cercano con el arte un libro que tiene por tema el cine desde el enfoque psicoanalítico; Mimi Langer –como fue conocida- se abocó a las teorías sociales junto con su práctica como analista; y Cárcamo continuó profundizando en los vínculos entre la homeopatía –su formación inicial- y los complejos psíquicos; todos ellos,

participaron de los grupos de estudio dirigidos por Ángel Garma (1904-1993) donde fueron discutidos los textos freudianos en relación a la literatura (Asociación Psicoanalítica Argentina. Departamento de Historia del Psicoanálisis, 1982)

En este grupo inicial de psicoanalistas en Argentina fue Enrique Pichon Rivière quien en el año 1946 dictó quince conferencias sobre Lautréamont en el Instituto Francés de Estudios Superiores, a las que tituló “Psicoanálisis del Conde Lautréamont”. Las disertaciones concentraban un puntilloso trabajo realizado por el médico psicoanalista, sobre el misterioso personaje; parte de su estudio fue publicado en una revista sobre psicoanálisis (Pichón Rivière, 1949). En efecto, recopiló una gran cantidad de datos, reconstruyendo la vida del este singular escritor, investigación que habría consultado con el propio Lacan, en su viaje a París en el año 1951 (Acuña, s.f.). El interés de Enrique Pichon Rivière por el universo literario no se acaba en su estudio sobre el poeta, a su autoría corresponden otros trabajos, entre los cuales se destacan: el comentario a F. Wight, titulado “Picasso y el inconsciente” (Pichon Rivière, 1944), reflexiones que fueron luego retomadas años más tarde en su texto *El proceso creador* (Pichon Rivière, 1987), una serie de artículos dedicados a Arthur Rimbaud (Pichon Rivière, 1947), y el escrito dedicado a Balzac junto elaborado en colaboración con su esposa, la psicoanalista formada en la escuela de Melanie Klein, Arminda Aberastury (Aberastury & Pichon Rivière, 1947). En particular su libro *El proceso creador* (Pichon Rivière, 1987) reuniría luego de su muerte la mayoría de los trabajos centrados en el arte; la recopilación comprende “El comentario final al libro de Franco Di Segni *Hacia la pintura*” (1955); “El objetivo estético” (1963) transcripción de una mesa redonda que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes con la participación de Romero Brest, González Lanuza además de Pichon Rivière y el autor del texto literario en debate, a propósito del tema: los móviles cardánicos de Franco Di Segni; “Picasso y el inconsciente”; “Comentario sobre la película *Les images de la folie*” preparado para una conferencia; tres extensos textos acerca del Conde de Lautréamont; y por último el prólogo a un libro de

Sergio Enquin, acotado, centrado en la visión de Bachelard sobre la poesía, carente de referencias interpretativas.

Las palabras sumadas al libro de Di Sergi daban cuenta de una experiencia terapéutica realizada con la colaboración del artista por medio de conferencias y discusiones al grupo, luego este material era elaborado por los mismos miembros mediante la confección de una pintura a fin de conseguir en último paso la comunicación escrita del proceso. Rivière sintetiza las conclusiones de la tarea, el procedimiento escogido provocó en términos generales una nueva significación, consecutiva a la vivencia del análisis, que consistió en la posibilidad de construir un instrumento de trabajo de modo concreto y en sentido amplio. De allí se desprende uno de los temas abordados con prioridad en estas páginas: el objeto estético obtenido. El objeto estético nuevo y original, con significación y lenguaje propios, es redescubierto no sin el signo de lo escondido, esto debido a su estatuto anterior como contenido reprimido. Debido a esta circunstancia el objeto artístico suscita reacciones evasivas, de agresión o del orden de lo siniestro tanto en espectadores como en el grupo o el individuo integrante. El contacto con el objeto, que a partir del punto de vista psicoanalítico es consignado como un reencuentro, abre las vías a la investigación integral y polifacética por medio de un “proceso de comunicación” en el campo operacional del psicoanálisis –interacción continua entre analista y analizando- (Rivière, 1987, pp. 11). Suma importancia revisten las nociones que siguen, puesto que el analista afirma que el intercambio en este caso, puede ser ilustrado con el funcionamiento de una espiral, es decir, una dialéctica continua con momentos alternados de apertura y de cierre. Ante la presencia de una dinámica patológica, estos movimientos se estancan en los cierres, convirtiéndose en un sistema fijado y viciado. El psicoanalista equipara las observaciones recogidas en esta experiencia de grupos y arte plástico, con lo que sucede en la neurosis; ante la patología el psicoanálisis propone la apertura de un sistema que hasta entonces ha permanecido cerrado hacia un nuevo sistema de carácter abierto. El libro de Di Segni concentra los relatos de los sujetos acerca del vínculo privado con el objeto, las transformaciones del producto relativas a la experiencia estética, el yo y

el analista. En cuanto al papel de la interpretación a cargo del analista, son citadas algunas intervenciones a modo de ejemplo; así, habrían sido identificadas en torno al objeto ansiedades, fantasías de distinto grado, ambivalencias, reparaciones y destrucciones, entre otros. Bajo la influencia de las hipótesis de la escuela de M. Klein, el psicoanalista sostiene que el objeto contiene la proyección de los aspectos de la instancia yoica. Otras cuestiones también vinculadas con dicho marco teóricos –como la contratransferencia- son mencionadas (Rivière, 1987, pp. 12). El examen presentado aporta la sistematización e inferencias teóricas obtenidas tras un proceso grupal en trabajo con objetos estéticos; las interpretaciones formuladas se orientan en primer lugar a los objetivos terapéuticos en los grupos de trabajo, y luego, a la teorización respecto del objeto estético y su nexo “privado” con el hacedor. Si bien, el breve artículo no es en sí mismo la interpretación de una obra de arte, si es factible discernir la posición del autor citado en función del trabajo efectuado convocando a sujetos y al hecho artístico, a saber, Rivière señala la existencia de procesos inconscientes en el episodio artístico. El sujeto en un nexo íntimo con el objeto moldea sus fantasías inconscientes –en los términos del autor-, las cuales posteriormente pueden ser dilucidadas a través del análisis por medio del lenguaje. A pesar de que son explicitados fenómenos de contratransferencia, la posición del analista es acompañar el discernimiento de las fantasías inconscientes desplegadas en la tarea en el campo del lenguaje, atento a que es el artista quien tiene las llaves de acceso al conocimiento de aquella intimidad elaborada.

El artículo siguiente en el libro retoma el tema del objeto estético, pero esta vez la deliberación se focaliza también en el creador. Rivière ahonda en el uso del movimiento y del mecanismo cardánico –dispositivo diseñado por la mecánica para alinear las burbujas, mantenidas en equilibrio- en la obra del pintor Di Segni, mencionado antes a causa de su colaboración en las experiencias con el grupo terapéutico. A través del análisis, sus comentarios devienen especialmente significativos. Cita a un escritor Eliot, cuyo poema insiste en la idea de que aquello que es vivo puede morir. Las frases del poeta, junto a algunas elaboraciones de Sartre en relación a los móviles de

Cardel y parámetros de la actividad creadora de Di Sergi, dan el pie para que el psicoanalista formule sus hipótesis: “toda la tarea del creador es la recreación a través del movimiento del sentimiento de muerte consciente o inconsciente en relación con aspectos determinados” (Rivière, 1987, pp. 17). El punto de análisis es significativo porque muestra a Rivière –al psicoanalista- apoyándose en los artistas a fin de explicar mecanismos subjetivos requeridos para la actividad creativa. Su hipótesis es construida a partir del decir de los creadores; en función de la misma, retoma las nociones freudianas acerca de lo siniestro y expone las razones de la relación entre lo maravilloso o estético y la muerte. Hacia el final de su participación afirma que el emergente más actual y operativo, con capacidad de resolver ansiedades presentes y realizar acomodamientos para el futuro en el arte, es el recurso móvil (Rivière, 1987, pp. 19), con lo cual, se aprecia el valor altamente positivo con el que califica a las posibilidades que surgen en el quehacer artístico.

En “Picasso y el inconsciente” Rivière preludia el análisis de la obra del pintor desde el punto de vista psicoanalítico por F. Wight, en un libro publicado en 1944. La tesis central es compartida, Picasso trabaja en sus cuadros con distintos estratos de lo inconsciente, siendo capaz de regresiones cada vez más profundas en el transcurso de sus diferentes períodos (Rivière, 1987, pp. 21). Estas líneas adelantan el desarrollo en el que se desentrañaron procesos inconscientes a partir de la simbología pesquizable en las representaciones pictóricas, al mismo tiempo que muestran el deseo del psicoanalista nacido en Suiza de sondear estudios abocados a arte y subjetividad. El texto que sigue, el cual repite el nombre del libro, “El proceso creador”, formó parte del catálogo de una exposición del pintor Oscar Capristo que tuvo lugar en Buenos Aires en octubre de 1966. En aquella ocasión Rivière elige referirse al acto implicado en la creación de un objeto de arte, así trae a colación las hipótesis freudianas según las cuales el proceso creador implica la transformación interna de lo siniestro y reprimido a un contenido que puede ser aceptado socialmente; a propósito del tema se lee:

Lo que nos muestra es lo que pujaba dentro de él. Tal como son sus fantasías, no necesita encerrarlas, no necesita encarcelarlas, ya no teme ser visto por dentro ni por él ni por los demás, logrando así una creación auténtica y, podría decirse, inédita (Rivière, 1987, pp. 26-27)

Hacia el final agrega una idea más; afirma que por intermedio del mecanismo que permite la conversión de sus fantasías en logros estéticos, que el artista logra disolver la soledad, evadiendo la parálisis que ésta podría provocarle (Rivière, 1987). Al parecer, el psicoanalista captó en sus inferencias aquello que luego sería desplegado con fuerza en las tesis lacanianas a raíz del caso de Joyce: el arte además de ser una operación que compete íntimamente y de manera exclusiva al sujeto, cuenta con la posibilidad de hacer lazo social.

El “Comentario sobre la película *Les images de la folie*” fue expuesto en una conferencia que toma por tema las producciones de alienados. Rivière afirma que se trata de un campo digno de investigaciones; puesto que las producciones de sujetos en estados patológicos severos poseen signos peculiares y distintivos, podrían dar paso a descubrimientos sobre la psicosis y su tratamiento (Rivière, 1987).

De todas las intervenciones que colaboran a pensar el problema del arte y la creación desde la perspectiva teórica psicoanalítica, el estudio del poeta conocido como el Conde de Lautréamont es posiblemente la interpretación que muestra la labor más dedicada y detallista efectuada por este autor. Los tres artículos a este respecto ordenan la investigación que había sido difundida antes en otros medios de publicación y en conferencias.

Lautréamont, nacido en el año 1846 ha de ser considerado junto a Mallarmé, nacido en 1842, Verlaine en 1844, Corbiere en 1845, y Rimbaud, un poco más tardíamente en 1854, quienes fueron decisivos para la generación de 1914, pilar en la actividad del movimiento surrealista en Francia (Acuña, s/f). Escribió algunos poemas en prosa, también el prólogo a una serie de poesías y su libro más conocido *Los Cantos de Maldoror* publicado en el año 1868, cinco años luego de que Rimbaud diera a conocer *Una temporada en el infierno*. Los ejemplares de la obra permanecieron largo tiempo depositados en un sótano debido al temor del editor a la fuerte

censura de la opinión pública. Lautréamont muere repentinamente y cuatro años más tarde, recién hacia 1974, una escasa cantidad de copias del libro fue promovida para la venta, alcanzando entonces las manos de lectores, de escritores y de críticos. Tal resurgimiento no tardó en generar el señalamiento hacia Lautréamont, en su carácter de alienado y, en paralelo, la fascinada acogida por parte de los surrealistas. Pichon Rivière sostuvo que tanto lo sucedido en relación a estos escritos, como las descripciones asignadas al autor, pueden ser entendidos desde la perspectiva psicoanalítica: su obra, y consecutivamente el decir del escritor, fueron reprimidos. A pesar del silencio al que fueran sometidos, en una operación de papel equivalente a la represión ejercida por conciencia moral, los textos, al igual que los contenidos reprimidos, no perdieron su fuerza impulsora al contrario, sortean las trabas y logran manifestarse. El surrealismo, es la prueba de la trascendencia inconsciente del pensamiento del Conde de Lautréamont.

Los acontecimientos en la vida de Isidoro Ducasse, como fuera bautizado por sus padres el Conde Lautréamont, son citados con minuciosidad en vías de la elaboración de hipótesis sobre una literatura sobresaliente en el horror, el dolor y la locura. El psicoanalista no sólo recopiló los datos obtenidos, sino que continuó la búsqueda, entrevistando personalmente al último pariente vivo. La tesis central de aquel análisis tocaba cuestiones como la noción de lo siniestro y el papel del simbolismo en la obra, el efecto subjetivo determinado por el uso especial del lenguaje a través del arte. A fin de explicar su punto de vista, Pichon Rivière retomó los comentarios de un crítico literario, Ramón Gómez de la Serna, quien había opinado que mediante el ejercicio de las letras Lautréamont evita la locura. Desde el psicoanálisis tal hipótesis obtiene pleno derecho, el escritor se sostiene por fuera del abismo con su creación poética; el nefasto desenlace se produce, tras la falla en esta vía de auto-curación (Pichon Rivière, 1987, pp. 34).

Apoyado en el texto de Freud *Lo ominoso* (1995 [1919]) interpreta esta poética caracterizada por efectos fantasmales e impúdicos que

espantan tanto al lector como al protagonista, el propio Maldoror (Rivière, 1987). El psicoanalista interviene:

Maldoror intuye la significación de la situación, se siente invadido por el horror y el espanto, sus mandíbulas castañetean y sus brazos caen inertes, como consecuencia de la percepción del contenido latente de la inscripción. La percepción brusca de las posibles consecuencias del incesto y de la castración provocan la sensación de lo siniestro. El brazo inerte es la representación de las consecuencias de la castración, es decir, la impotencia. La rebelión permanente de Maldoror contra el padre tiene por finalidad defenderse de él atacándolo. En este poema la situación frente al padre se expresa hasta el fin, el crimen del gusano simboliza el parricidio realizado desde la cima de una montaña que simboliza el pecho de la madre, lugar donde Lautréamont se inició en la práctica del odio (frustración oral) (Rivière, 1987, pp. 61)

El parricidio narrado tendría origen en la rivalidad patológica hacia la figura paterna. El psicoanalista discierne las dinámicas inconscientes representadas por los personajes y los hechos en la ficción, haciendo notar las coincidencias con el acontecer psíquico que puede inferirse en el escritor. Maldoror, como Lautréamont, batalla con la opresión que lo afecta; la afirmación en el trabajo interpretativo lo explicita: "Lautréamont intentó, mediante la creación poética, librarse de sus experiencias traumáticas infantiles, negando los peligros de la realidad y adquiriendo omnipotencia" (Rivière, 1987, pp. 69).

La lectura de esta aproximación a la creación literaria prueba la fina capacidad de análisis de Pichon Rivière de los complejos subjetivos a través de la teoría psicoanalítica, junto con la iniciativa del autor, a saber, profundizar en el conocimiento de la teoría por medio la oportunidad que le viene de la poética de Lautréamont.

Vale la pena detenerse en un detalle que ha sido subrayado por Germán García, el cual muestra una cercanía especial en relación a la atracción hacia la investigación en el campo del arte, entre Pichon Rivière y el médico español Ángel Garma. Garma había realizado sus estudios en Europa, graduado en Medicina en la Universidad Complutense de Madrid y posteriormente especializado en psiquiatría en Berlín, se vinculó con

estudiosos de la talla de Franz Alexander, Edith Jacobson, Wilhelm Reich, René Spitz, Carl Gustav Jung, Erich Fromm, Alfred Adler, Paula Heimann, y Anna Freud. Siendo miembro de la Asociación Psicoanalítica Alemana, y en momentos en que su patria sufría la Guerra Civil, decide radicarse en Argentina. Este es el momento en que se convierte en analista de Pichon Rivière. Unos años antes de las reuniones organizadas por Pichon Rivière para trabajar en Lautréamont, en 1940 en la Asociación Psicoanalítica Francesa, Garma, presentó un trabajo sobre Arthur Rimbaud (García, 2005). García puntúa una proximidad relativa al deseo inconsciente de estos dos grandes personajes, ambos seriamente comprometidos con la búsqueda de un saber referido a los funcionamientos inconscientes a través del quehacer literario. Es preciso indicar, que tanto Pichon Rivière como Ángel Garma, son históricos en la inserción del psicoanálisis en Argentina y fundadores también de las primeras incursiones respecto de los estudios en textos literarios.

Durante aquella época, las influencias más consistentes que se sumaron a la teoría formulada por Freud eran las provenientes de la Escuela Inglesa, en especial de los autores Melanie Klein y Winnicott. Se desarrollaron trabajos en este marco del pensamiento, entre ellos, el psicoanalista Emilio Rodríguez (1923- 2008) escribe una novela que llevaría por título *Heroína* (Rodríguez, 1967) la cual, en opinión de Jitrik, aprovecha la trama narrativa para explayar en la situación del psicoanálisis (Jitrik, 1999). Este trabajo recibió una gran acogida en los distintos grupos que estaban al tanto de la inserción del psicoanálisis como discurso y alternativa de tratamiento a la psiquiatría clásica, puesto que el argumento presentado exponía esta misma cuestión, al mismo tiempo que desplegaba un planteo irónico acerca del acontecer en las sociedades psicoanalíticas. Si bien la influencia del psicoanálisis en el libro es notable, en cuanto a la aproximación del psicoanálisis a la literatura, solamente constituye una muestra más de la incorporación y el reconocimiento de este cuerpo teórico, y luego de su empleo como temática en este caso en el ámbito literario. En este propósito el autor se valió de una serie de recursos narrativos como el empleo de lenguaje psicoanalítico, y la escritura circular o en cadena que

asemejaba los mecanismos de la asociación libre. Por su parte, León Ostrov, participó con artículos que fueron publicados en el *Diario La Nación*, donde tematizaba conceptos psicoanalíticos, también fue conocido por los intercambios epistolares con A. Pizarnik (Bordelois, 1998). Publicó un libro, titulado *Verdad y caricatura del psicoanálisis* (Ostrov, s.f.), un breve ensayo que exploró los imaginarios que acompañaron a la práctica del psicoanálisis en la primera mitad del siglo XX en Argentina. Una raíz común engarza estas producciones, la siguiente: no se halla delimitación clara para estos análisis fundamentados desde el punto de vista psicoanalítico entre las dinámicas inconscientes planteadas por los textos y la interpretación que asía aspectos de la personalidad del escritor. Cabe agregar que los psicoanalistas formados en la orientación de la escuela inglesa, se dedicaron en mayor grado a la investigación de la psicoterapia para niños.

Pocos años después fue publicado el trabajo perteneciente a Josefina Ludmer (s.f.), *Cien años de soledad, una interpretación* (Ludmer, 1972) ocupado en la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad*. En su extenso y detallado escrito, la autora ubica dos ejes principales de análisis: las relaciones de parentesco –en las cuales se incluye de manera sobresaliente la problemática del incesto-, y en segundo lugar, el mito de Edipo. Es preciso aducir que todo el trabajo se encuadra en la crítica narrativa, y en este sentido, conviene rescatar la aclaración de Ludmer que indica que los ejes de análisis fueron escogidos en relación a la construcción literaria realizada por el autor, los cuales en consecuencia guían la lectura de la obra. Ludmer examinó con detenimiento y destreza la estructura del relato, los lineamientos y recursos utilizados por el escritor para dar forma al esquema general logrado. La perspectiva central se orienta a la investigación el diseño de los espacios narrativos, conjuntos lingüísticos, los campos axiológicos, modos de inscripción. El apartado que toma por objeto las relaciones filiales ilustradas en la novela sigue la misma tendencia, y por ello su principal fundamento teórico es la crítica literaria. En paralelo, la autora da lugar a ideas y comentarios que ponen en relieve las asombrosas semejanzas existentes entre los enredos descritos en la familia Buendía y las tramas psicológicas descritas por la teoría freudiana. A pesar de que la

elaboración conseguida exhibe numerosas muestras de fino conocimiento de Ludmer en la teoría psicoanalítica y los trabajos más actuales que en ese momento existían en este campo de estudios, los apoyos en estos conceptos son breves y tendientes a un fin mayor: el discernimiento de las características literarias en la obra. En este marco de cosas, la autora menciona predominantemente en los pie de páginas, los nexos detectables entre el comentario del texto y los apuntes en los distintos textos freudianos; luego, también aparecen algunas menciones, aunque pocas, a conceptualizaciones trabajadas por Lacan y por psicoanalistas estudiosos de la Teoría de M. Klein (Ludmer, 1972). Con todo, su ensayo ofrece elementos que demuestran la afinidad entre el discurso literario y la teoría psicoanalítica.

David Maldavsky (s.f.), realizó una aproximación basada en este caso en ideas freudianas titulada *Las crisis de la narrativa de Roberto Arlt* (Maldavsky, 1968). El texto se extendía en las descripciones de la perturbación psicológica conseguidas por el autor, y la significación de este quehacer literario en tanto resquebrajamiento de las modalidades literarias conocidas hasta entonces. Coincidentemente en estos años, Oscar Masotta (1930- 1979) trabajó sobre el mismo escritor; de allí resultó en 1965, un texto en aquel momento publicado en Buenos Aires por Jorge Álvarez Editor, en el cual se desplegaron ideas sobre la controversial escritura. En las consideraciones de Masotta se observa la pregnancia de la ideología marxista. El hombre figurado por Arlt es entendido como un hombre de masa, carente de conciencia de clase, despreocupado por modificaciones en el plano de lo político. Un hombre que, descontento, ensaya con insistencia el desprendimiento de su posición social, la “*des-masificación*” a través de “*soluciones que se resuelven en lo imaginario*” (Masotta, 1968, pp. 9), pues verdaderamente dichos intentos, no rompen los esquemas condicionantes. En esta línea, Masotta, continúa diciendo que los textos de Arlt poseen una suerte de don involuntario, mediante el cual son de incidencia política. El saber ya no es separado de la vivencia diaria, en sus palabras: “*la confusión y el equívoco comienzan a tener valor de verdad*” (Masotta, 1968, pág. 12). Si bien la entera producción parece apoyarse, como se dijo, en

concepciones socio- políticas, resulta inevitable escuchar en estas afirmaciones, ciertas resonancias pertenecientes al vocabulario psicoanalítico. Ocho años pasaron hasta que este libro fue publicado con un prólogo llamativo, puesto que estuvo a cargo del propio autor a causa del pedido del editor. En aquel salón llamado de “Artes y Ciencias” en la ciudad de Buenos Aires, la comunicación se orientó hacia el significado de la producción, el contexto y de las circunstancias del pensamiento que lo gestaron. Masotta declara que en particular la melodiosa prosa conseguida por Merleau- Ponty en una lectura a Hemingway, habían dado impulso a organizar los contenidos develados en su lectura de Arlt bajo la influencia de las ideas sartreanas y marxistas esculcadas largamente. No obstante, los eventos en su vida ya lo habían conducido hacia un viraje respecto de aquel rumbo y los conocimientos sobre teorías sociales, históricas y políticas se abrieron para dar ingreso a las ideas de la lingüística estructural, Levi- Strauss y el psicoanálisis según Jacques Lacan. El prólogo adelantaba el trabajo por venir, ante la alternativa entre conciencia y estructura, Masotta anticipaba su inclinación: optar por la estructura. Las nociones de subjetividad e inconsciente, insertarían encadenamientos que tiene incidencias solapadas pero contundentes, fueron estudiadas junto al plano hasta entonces mayormente prolífero, el del compromiso histórico político, fundamento de la moral en el ser humano. En los años siguientes continuó su profundización en el psicoanálisis, publicó artículos en revistas y catálogos, dictó conferencias, referidas a la crítica del arte y los medios que fueron agrupadas bajo el título *Conciencia y estructura* (Masotta, 1968).

La incorporación de las ideas de Jacques Lacan marcó una torsión en la dirección que hasta el momento había conducido a los lectores de Freud y los intelectuales de la época, en su mayoría alistados a las filas del estructuralismo y el discurso marxista. En la incorporación de la obra del médico francés a la Argentina, se cita el trabajo de Tomás Segovia, con su traducción de *Écrits* (Lacan, 2001 [1966]), publicada en 1971 con el título *Lectura estructuralista de Freud*, y la participación de Enrique Pichon Rivière, quien fuera temprano interlocutor. Entre ellos corresponde un distingo esencial a Oscar Masotta, pues su intervención significó un aire renovado a

la ya conocida afinidad entre literatura y psicoanálisis. A partir de 1964, fecha en que habla por primera vez a su audiencia de Lacan, y posteriormente, con la *Escuela Freudiana de Buenos Aires*, fundada por él en 1974, introduce lo que marcaría una coyuntura fundamental entre el psicoanálisis freudiano y el psicoanálisis lacaniano. Verdaderamente, la lectura de Lacan de “La carta robada” en los *Escritos* (Lacan, 2001 [1966]), confirmó una apertura en las posibilidades del acercamiento que hasta entonces teoría del inconsciente había realizado a los textos literarios; ya no podía permanecer en los carriles habituales. A mediados de los años sesenta, el contexto intelectual era atravesado por la denuncia social, en paralelo, en el ámbito de la literatura sucedía el esplendor de la novela histórica y los cuestionamientos en América Latina. En el lugar al que había sido confinado el escritor, a saber, una manifestación de las presiones sofocadas de las clases trabajadoras en el sistema, el psicoanálisis interpone otra posición donde es realizada la dimensión individual (Jitrik, 1999).

Algunos escritores argentinos, Germán García (1944), Luis Gusmán (1944), Osvaldo Lamborghini (1940- 1985), reflejaron la influencia de este movimiento en sus escritos. Hacia el año 1973, los tres autores concretaron el lanzamiento de una revista compuesta por trabajos de los jóvenes que frecuentaban los grupos de lectura de Oscar Masotta y del poeta Ricardo Zelarayán (1922- 2010): Lorenzo Quinteros (1945), Jorge Quiroga (s.f.), Josefina Ludmer, Oscar Steimberg (1936), Héctor Libertella (1945- 2006) y María Moreno (s.f.). A diferencia de las revistas más importantes de su tiempo, *Crisis* y *Los libros*, el *Literal* pronunciaba su rechazo al realismo y al populismo como estéticas hegemónicas. Los artículos eran elaborados a veces por más de un autor, algunos no llevaron firma y se apoyaban en el psicoanálisis, principalmente lacaniano, y la semiótica en el ejercicio del comentario literario (Jitrik, 1999). El proyecto se fundamentó en la aspiración por abrir el espacio a un discurso que según se pensó, correría el riesgo de ser silenciado, ya que otras revistas análogas en cuanto a las cuestiones tratadas, vigentes en aquella época, mantenían afuera estos enfoques a

causa de diferencias asociadas a tendencias políticas (Mendoza, J. s.f.). Los artículos que se sumaron de otros intelectuales devanaban en la temática que dio lugar a la revista. Todos los participantes compartían el interés por la literatura y, aunque con diferencias, también el deseo por explorar la crítica literaria a partir de las teorizaciones de vanguardia, entre las cuales se encontraba el psicoanálisis. Los escritores seleccionados guardaban así mismo con un signo especial; escritores como Macedonio Fernández, Gombrowicz sintonizaban con la inquietud de la revista, tanto a nivel de la estética en la poética, como en el concepto de lenguaje entendido como vía de acceso hacia restos culturales, mitos, el sin sentido —en contraposición al realismo, en el cual predomina el lenguaje como reflejo de realidad— (Mendoza, J., s.f.). Entre los temas abordados a lo largo de las publicaciones aparecen con frecuencia la reflexión acerca del lenguaje, el estatuto de la representación, la realidad ficcional en temas relativos a la literatura. Por tomar un ejemplo de las perspectivas adoptadas, en el artículo “La flexión literal” abordaba el problema del significante en tanto indicador del límite con inalcanzable, dado que al tiempo que la palabra define es circunscripto el borde del vacío sin definición. Sostiene entonces que la literatura funda su existencia en la imposibilidad de decir, en la ausencia de la realidad total o única; y, la obra literaria se realiza en la insistencia a través del lenguaje por construir sobre ese vacío. El psicoanálisis ha observado al escritor, quien dotado de una especie de persistencia compulsiva que lo lleva a escribir, conforma en soledad con el lenguaje realidades figuradas y descripciones; ensambla palabras cuyo uso es radicalmente distinto al comunicacional, coloquial, cotidiano. Los escritores queman sus textos, los esconden, los alejan, los sepultan, pero no consiguen detener la necesidad. Se trata quizás, de una fuerza ejercida por la palabra para manifestarse en escritura, que incluso desborda la posibilidad de control por parte del creador. A causa de la naturaleza del universo simbólico se desconocen los alcances de las palabras hilvanadas. En este juego entablado en la escritura ocurren desplazamientos, invenciones y aperturas de significación. La palabra rechaza su utilización lineal, sosteniendo una ironía en relación a lo reglado. La literatura muestra de manera cabal la infinita posibilidad lecturas e

interpretaciones como lectores, escapado así a una única sanción (La flexión literal, Literal 2/3, 1975), en el texto:

La flexión literaria del realismo se propuso como una nueva redistribución de los géneros y los discursos y abrió un campo, pero es necesario reconocer que su función actual, es de obstáculo (en el sentido que Bachelard da a este término). Porque no hace falta el realismo para transformar la realidad, las apelaciones transliterarias que este género utiliza para su insistencia, sólo pueden tener un valor de coartada. Lo que se llama la realidad no es un punto de partida –una base- ni el final de un recorrido, sino el efecto de múltiples determinaciones (La flexión literal, Literal 2/3, 1975, pág 10).

En paralelo es preciso considerar al fenómeno estético implicado en el quehacer literario, el cual debe ser comprendido en estrecha relación al goce y al intercambio de mensajes significantes. El signo vehiculiza algo más que al significante en sí mismo, algo permanece sin ser nombrado en la materialidad de la palabra. El sentido lleva consigo un valor extra a la medida de lo absolutamente individual, que trasciende la función cultural y socio- histórica. Los escritores son primordialmente quienes valoran a la escritura, la ubican como objeto de su goce y escapan con estilo excéntrico a la represión en nombre de la moral. El escritor es por encima de todo, quien por vocación se desliza por los corredores de la palabra, sin otra causa o necesidad que esa misma (La flexión literal, Literal 2/3, 1975).

El criterio expuesto en este artículo, sintetiza la perspectiva de análisis sostenida a lo largo de tres volúmenes (los últimos dos fueron en formato doble, todos publicados irregularmente) con los que conté la publicación; allí se ofrecía una concepción del artista, ya no en tanto vocero e interpretador de las minorías silenciosas, reaccionario, practicante de actividad insensata, falaz, carente de compromiso, sino como ejecutor de la materialidad afectiva, sujeto en íntimo contacto con su interioridad mediante el uso poético del lenguaje. La teoría psicoanalítica sirvió de guía; los autores de los textos publicados entendieron la tesis interpuesta desde las primeras aproximaciones freudianas: el quehacer del artista y su obra, debían ser pensados en la complejidad del movimiento psíquico implicado y las ventajas que el empleo de estos procesos y recursos inconscientes

significaban en la subjetividad. Las enseñanzas de Lacan sumaban a los descubrimientos freudianos los desarrollos acerca del significante y la letra. En este sentido, la literatura lleva consigo los signos del artista y la palabra es instrumento de una tarea que no es la comunicacional. En verdad, el lineamiento general de los textos congregados en *Literal* apuntaba a destacar, y en cierto modo a defender ante otras perspectivas de análisis literario, las formulaciones que subvertían la noción realista tanto de las letras como de los escritores. En consonancia, los análisis que tomaron obras o autores se centraban en demostrar la validez del paradigma de referencia.

El impacto de las nociones incorporadas a partir de la lectura del psicoanálisis no culminó en la revista, muchos de los participantes se vieron atraídos por las temáticas planteadas en la teoría en el propio ejercicio literario, ejemplos de ellos son la narrativa de Gusmán y Lamborghini y la poética de Oscar Steimberg. Un papel distintivo ha de asignarse a Germán García; el director e ideólogo de *Literal*, se sitúa como referente importante en la aproximación del psicoanálisis y la literatura. La singularidad de su experiencia comienza con el temprano interés de desempeñarse en la profesión de escritor, continuando hasta la actualidad con una intensa actividad en el ámbito del psicoanálisis. García arribó a la ciudad de Buenos Aires, a inicios de la década del sesenta. Al cumplir los veinte años, había concluido su primera novela *Nanina*, editada recién en 1968 por la editorial Jorge Álvarez –la misma que publicó a Masotta-. Pronto se relacionó con Oscar Masotta y comenzó su incorporación de las lecturas de Freud y Lacan y autores de la filosofía. Mientras nutría su formación como analista y cumplía con la redacción para *Literal*, escribió dos novelas más *Cancha Rayada* (García, 1970) y *La Vía Regia* (García, 1975); posteriormente y exiliado en España con motivo de la dictadura en Argentina, terminó *Perdido* (García, 1983). De regreso en Buenos Aires, se edita la novela *Parte de la fuga* (García, 1999) y la más reciente *La Fortuna* (García, 2004). La inclinación de García a la literatura fue constante, supo llevar en paralelo ambas actividades, ya que durante este período de escritura intenso trabajó

como psicoanalista con similar entusiasmo; a su trabajo como escritor, se suma una importante producción investigativa en el plano del psicoanálisis dirigida mayormente a cuestionamientos de la clínica y de la subjetividad en interacción con el hecho social. Desde esta posición ciertamente privilegiada, contribuyó también a la lectura de interpretación psicoanalítica de textos literarios. Se destacan dos ensayos que abordan la obra del escritor nacional Macedonio Fernández. El primero de ellos se tituló *Hablan de Macedonio Fernández* (García, 1969), donde se recopilaban entrevistas de escritores como Borges, Marechal, Peryrou, familiares del autor, amigos y personas que habían establecido contacto con la personalidad. Fue subrayada la genialidad singular del escritor que llamaba la atención en la generación del sesenta. En el mismo año, el primer volumen de la revista *Literal* también incluyó un artículo dedicado a Macedonio Fernández. Una carta publicada en 1969 en Milán por la editorial Murcia, dirigida a Paulo Caruso, daría a García, el hilo conector necesario para lanzarse hacia un estudio de mayor profundidad de la obra literaria de Macedonio Fernández. En aquellas líneas, Lacan expresaba su visión en relación a la obra de Góngora: se trata allí de un objeto perdido, siendo reconocible en todos los estilos a lo largo de la historia, la observación de un cierto manierismo, lo cual ha sido llevado a un punto álgido por el artista. Esa manera de recoger el objeto, que estructura y justifica al sujeto, de pensarse en el plano literario, demandaría extensos desarrollos. Robustecido por tal orientación, Germán García prosiguió con sus elaboraciones que fueron condensadas en el libro *Macedonio Fernández, la escritura en objeto* (García, 1975).

El examen llevado a cabo tomó como punto de apoyo a la novela *Museo de la Novela de la Eterna* (Fernández, 1975). Allí es presentada una ciudad, ubicada en el centro del mundo, donde lo extraño es lo opuesto a lo cotidiano y la no-existencia inunda todos los espacios. García interpreta que la ficción capta el intento por elevar esta ciudad imaginaria y simbólica al estatuto de lo real. La trama construida responde al deseo del escritor por hacer existir a través de la representación algo que pertenece al orden de lo incognoscible. Los mecanismos literarios conforman en la literatura el logro

de un modo de vivir en alegoría de la ausencia. En este punto, el psicoanalista realiza una comparación a aquello que *Hamlet* de Shakespeare también permite explorar; aunque de manera distinta y con otros recursos, la pieza teatral también destaca a un sujeto cuya acción tiene por fin despojarse, quedarse sin nada. La nada, la ausencia, la desmaterialización, son ubicadas de manera preponderante en ambos casos. Macedonio habría procedido con su escritura, colocándola como en existencia difusa, asemejando cualidad fantasmal. Su resistencia a las publicaciones, las desapariciones frente a los editores y los amigos, las escrituras en trozos de papel dispersos luego extraviados, ofrecerían signos sobre esta misma estructura que se encuentra en la escritura, es decir, la no-existencia, la abulia y la indiferencia ante las cosas concretas. Idéntica suerte sufrieron sus trabajos y las exploraciones filosóficas que efectuó; García infiere que todos estos indicios configuran el estado de “media muerte” en que se coloca al deseo, los productos parafrasean la relación del melancólico con el padre muerto (García, 1975).

Comentarios semejantes a los expuestos en el análisis que conforma el libro se recogen en trabajos anteriores de García. En el primer ensayo dedicado al escritor, llama la atención respecto de la peculiaridad que caracterizó la labor literaria; de acuerdo a lo que se conoce, los libros eran comenzados, varios a la vez, sin disposición de hallar conclusiones casi en ningún plano, al contrario, la inclinación parece perseguir las aperturas infinitas. En consonancia, al interior de los textos se construyen operaciones singulares con las palabras donde se figuran nuevamente, redes interminables. El significante no es traído con el objetivo del orden, de la circunscripción, por el contrario, el ordenamiento posible es subvertido contantemente a partir de estos y otros recursos. Macedonio se habría empeñado en la liberación del lenguaje, desmereciendo la función expresiva y comunicacional, para extenderlo en la posibilidad de convocar lo real. En sus textos se verifica la huída del sentido, un uso de la palabra tendiente a la evitación de lo simbólico (García, 1969).

García confirma sus apreciaciones en el segundo libro, y agrega que debido a las condiciones de la prosa del autor, la lectura de los textos demanda a los lectores la deconstrucción de sus edificios yoicos, una cierta des-realización, pues el mensaje se vislumbra en un código distinto, demandante del ingenio de un modo receptivo alternativo. En la escritura se detecta la regencia de una táctica: distraer con el uso de contradictorios pasadizos, infructuosos medios de lograr algún sentido. Tanto el texto como el lector, soportan el modo particular que versa en torno a la repetición de una escena: ser mirado para no ser visto. En paralelo, deben consignarse las múltiples invocaciones a la figura del padre en la literatura del escritor, las cuales conviven con un linder constante de menciones a lo siniestro, a la necrofilia, a la angustia. El cuerpo es sentido en el dolor, en la hipocondría, en la desmaterialización, en la tendencia hacia la muerte en vida; la pasión es situada en versos que transcurren en entrecruzamientos de presencia y ausencia. Se acarrea lo mortífero, a la vida, es decir, la sombra del padre muerto sobre el yo. Al mismo tiempo, se fuerza la vida hacia el plano de la muerte, con lo cual, se comprende la prioridad que toman estos elementos descritos en sus letras y aún, en la vida del escritor. La creación literaria es en sí misma un medio de tratamiento a las circunstancias subjetivas, sus letras siguen el camino de un trabajo de duelo, por el cual se pretende dar caza a la muerte de sí mismo. La tesis central respecto del escritor, sostiene que en su ficción se evidencia el intento por librarse de un yo identificado al objeto perdido, es decir, librarse de la melancolía (García, 1975). Con todo, el trabajo realizado por el psicoanalista recoge de la narrativa de Macedonio signos que describen la estructura psicótica en principio, y más específicamente melancólica.

El recorrido realizado permite observar cómo fueron los inicios del psicoanálisis en el país, y de qué manera fue produciéndose la aproximación desde este marco teórico a la literatura. En un principio sucedió la acogida de la teoría freudiana entre los estudiosos argentinos en contacto con las teorías emergentes en Europa, a causa de las fuertes vinculaciones que a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX eran mantenidas entre ambos.

En aquel primer tiempo no se registran lecturas interpretativas de obras literarias, en su lugar si es visible la paulatina inserción del discurso en los distintos contextos del conocimiento. Un movimiento al interior de las formas de pensamiento fue ocurriendo; en efecto, el psicoanálisis subvertía al igual que había ocurrido en el viejo continente, las categorías instaladas que habían comandado hasta entonces el discernimiento de problemas y la ciencia. Las nociones sobre lo inconsciente, la nueva concepción acerca de la naturaleza de los procesos mentales, la enfermedad y la cura por la palabra abrían paso a reflexiones y cuestionamientos que alcanzaron a quienes ejercían el arte literario. Debido a este entrecruzamiento, se consignó en el desarrollo de esta tesis un hito importante en cuanto a la aproximación entre las dos disciplinas en Argentina, a la influencia de la teoría psicoanalítica perceptible en ciertos escritores y en elaboraciones literarias. En este sentido, es posible decir que durante un período apareció en el campo literario un sector que se hizo eco de las posturas psicoanalíticas, compartiendo la problematización de temas asociados a la subjetividad en su ámbito, la escritura. Una vez instalado el psicoanálisis con cuerpo de conocimiento, se concretaron trabajos en los cuales podían ocurrir deslizamientos en la lectura hacia abordajes e inferencias de cuestiones propias del artista. Por otra parte, el psicoanálisis fue tomado por quienes se ocupaban del estudio del arte literario, dando nacimiento a una serie de elaboraciones en el campo de la crítica literaria que empleo como sustento de análisis algunos elementos provenientes del psicoanálisis, aunque, conservando el fin y método que los enmarcaba.

Así, resulta de gran valor la idea sostenida por Jitrik, a saber, en lo que respecta a la interrelación del psicoanálisis y la literatura, la lectura de “La carta robada” de Poe en los *Escritos* de Lacan (2001 [1966]) debe ser considerada un punto de inflexión cabal. En verdad, con posterioridad a que las formulaciones del pensamiento lacaniano ingresaran en los contextos intelectuales argentinos, tiene lugar una producción que se orientó con firmeza a la pesquisa de los complejos psíquicos o procesos inconscientes en las letras de los escritores.

3.4- La ética psicoanalítica en función a la aproximación a la literatura

El minucioso análisis en el presente trabajo de tesis de los textos de S. Freud y de J. Lacan en torno a la literatura prueba una posición ética sostenida por ambos psicoanalistas en relación a la interpretación psicoanalítica de la obra literaria, a saber: el psicoanálisis se dirige a las letras con motivo de acrecentar el entendimiento de las complejidades psíquicas y los procesos inconscientes. Estas redacciones extendieron las conclusiones conseguidas por los teóricos, junto a la demostración del papel que las obras de escritores tuvieron en la aprehensión de los fenómenos estudiados. Ahora bien, resulta conveniente precisar que si bien las aproximaciones a la literatura fueron de alto valor –reconocido por los propios autores- las conceptualizaciones del psicoanálisis tienen sus fundamentos más profundos en la práctica analítica, como se sabe, el psicoanálisis es propiamente en el contexto terapéutico. Así, las nociones exploradas en el quehacer literario fueron guiadas tanto en la construcción como en la trasmisión por las observaciones recogidas en el análisis de la subjetividad. A esta altura del planteo, cabe entonces una inferencia: la aproximación desde el punto de vista psicoanalítico a la literatura fue posible a partir de que en las letras los psicoanalistas encontraron resonancias de aquello que es objeto de análisis a la disciplina. En otras palabras, tanto Freud como Lacan, receptivos en su escucha a detectar las dinámicas psíquicas abordadas en la sistematización, fueron llamados por las descripciones levantadas por los artistas. Es en definitiva la posición ética –deseo por conocer sobre el funcionamiento inconsciente- en ambos casos, lo que permite que el psicoanálisis obtenga en el plano de la creación material fructífero al estudio teórico.

En un segundo momento de esta tesis fueron exploradas las propiedades que este entrecruzamiento tuvo en el país. Se registraron una variedad de contactos entre las dos disciplinas, correspondientes a diferentes motivaciones y también a las circunstancias que definieron la expansión del cuerpo de conocimiento en nuestro territorio. Entre las condiciones de posibilidad a cargo del contexto se halla el hecho de que los mismos escritores buscaran sistemas de ideas que dieran cuenta del quehacer artístico; ellos encontraron en el psicoanálisis una lectura que se consideró una superación a las opiniones provenientes de otras teorías. De importancia semejante, fue la aceptación de la que gozó el psicoanálisis en los ámbitos intelectuales. Dada la complejidad en la inserción –porque fue hacia múltiples esferas–, su perspectiva fue tomada en una variedad de sentidos y abordajes, entre ellos, por la crítica literaria. Nucleados bajo los lineamientos de la crítica, existieron autores que además utilizar los recursos conocidos, se apuntalaron en el psicoanálisis para el análisis y la crítica literaria. Otra parte del grupo de intelectuales, conformado por quienes atendieron a la formación psicoanalítica, realizaron sus propios análisis a obras nacionales. Algunos de los trabajos más relevantes fueron revisados; en ellos se encontró a su vez diferencias en la manera de concebir la interpretación o la posición del analista frente al trabajo literario. El desembarco de las formulaciones de J. Lacan habría generado una clarificación en cuanto a la ética psicoanalítica, marcando el derrotero a los estudios que subsiguieron en quienes participaron de las enseñanzas que las lecturas proponían. Tras el contacto con la relectura de Freud realizada por el médico francés y sus nuevos aportes, se visualiza un efecto directo, el interés por aprender del quehacer de los escritores conmovió a lúcidos estudiosos del psicoanálisis en nuestro país. De este modo, Argentina cuenta con trabajos de aproximación psicoanalítica a la obra literaria que persiguen el fin de avanzar en la construcción de saber respecto de los procesos inconscientes por medio del examen de los planteos literarios.

Capítulo 4: El texto literario portador de aquello que atrae al psicoanálisis

4.1- Resguardar a la obra

La sintonía entre psicoanálisis y literatura es un hecho; precursores teóricos del psicoanálisis han sabido ejecutar en el espacio que resulta de este encuentro, generando fructíferos desarrollos. Ahora bien, las argumentaciones ofrecidas tanto por Freud como por Lacan acerca de las razones que legitiman el acercamiento del psicoanálisis al ámbito literario por medio de la interpretación, aunque vigentes, no tienen carácter único y definitivo; signo de ello es la aparición de inquietudes y conclusiones que muestran recorridos alternativos a las ideas conocidas. El problema de la interrelación entre literatura y psicoanálisis continúa hasta nuestros días siendo objeto de preguntas y nuevos desarrollos. Siguiendo los lineamientos propuestos en esta investigación, y en función de este aspecto del tema, se revisa en este apartado desarrollos al respecto.

En su libro *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?* Pierre Bayard (2009) invita a la reflexión sobre la lectura de la obra, de los detalles de este proceder en relación al texto literario. Es conocida la posibilidad de la teoría psicoanalítica de extraer de un texto literario elementos relativos a las configuraciones inconscientes representadas, e incluso, en una investigación con tendencias históricas, identificar si el escritor mantuvo conexión con las ideas de este cuerpo teórico, en orden de determinar si aquellas figuraciones de los funcionamientos psíquicos se originaron en las propuestas del psicoanálisis. Frente a ello y dado que la lectura se inicia con la premisa del marco teórico que la sustenta, obtiene con mayor facilidad hallazgos en torno a las conceptualizaciones que han sido descubiertas y demostradas. Mucho más compleja parece presentarse la tarea de detectar signos de funcionamientos inconscientes no estudiados por la disciplina. Si la literatura

es capaz de dibujar futuros modelos de dinámicas inconscientes, el encuadre teórico podría perder estos datos que quizás serían imperceptibles en la interpretación (Bayard, 2009). En palabras del autor:

...es a través de una teoría exterior, y no producida a partir de la obra, como ésta es leída, y esa lectura orientada le impide desarrollar su propia teoría. El hecho de percibir la obra a través de un sistema constituido, sea cual fuere el interés de dicho sistema, tiene como consecuencia no darle importancia a aquello que puede aportar de original a la reflexión sobre el psiquismo, y por lo tanto, no prestarle toda la atención que merece (Bayard, 2009, pp. 17)

Estas ideas rescatan el intento del poeta –personal- por reproducir las complejidades psíquicas, subrayando que aquellos atisbos merecen respeto y un estudio despojado de imbricaciones ajenas (Bayard, 2009). Se trata de advertencia acerca del riesgo que implica la interpretación de la obra literaria por una parte, y por otra, respecto de los enriquecimientos novedosos con los que la literatura podría asistir a la investigación en la disciplina. Si se alberga esta perspectiva, la pululación de referencias a escritores y sus trabajos a lo largo de los textos freudianos puede concebirse como indicación de una deuda del pensador con las declaraciones obtenidas de mano de los artistas. Bayard (2009) afirma que Freud rinde una especie de homenaje y que el tono con el que convoca las múltiples citas en toda ocasión es de gratitud. La interrelación con las obras puede haber ocurrido en múltiples sentidos, ya que la revisión de estos trabajos no confirma una única dirección. Así, puede que su apoyo en la literatura haya revestido importancia primordial, siendo estos contenidos literarios de rol fundamental para construir teoría -como tal vez podría ser el caso del mito de *Narciso*-; o bien, aquellos textos fueron tomados para ratificar, contrastar, demostrar, ideas teóricas surgidas en el contexto clínico- científico. En su opinión, resultaría complejo demostrar el sentido escogido por el fundador del psicoanálisis, si bien se observan mayor cantidad de ejemplos en los cuales la literatura es recurso de corroboración, podrían recogerse evidencias en ambos sentidos. Sin embargo, la hipótesis de que la literatura haya sido fuente principal de descubrimientos para el psicoanalista encuentra oposición en el hecho de que los textos emblemáticos para el psicoanálisis

como *Edipo* de Sófocles, o el mito de *Narciso*, reflejaron aspectos teóricos que pudieron haber sido extraídos de otras obras. Bayard sostiene que si bien la literatura lleva ventaja sobre las construcciones científicas, sería injusto atribuirles papel preponderante en la elaboración conceptual. El desarrollo teórico, incluso el que estableció articulaciones con los textos literarios, ha sido sostenido en las evidencias extraídas de la experiencia clínica o de la observación del hecho social. Con todo, cualquiera fuera la opción acertada, no altera la hipótesis según la cual la tarea freudiana de aproximación a la literatura se realiza desde la perspectiva psicoanalítica, no es la literatura misma produciendo teoría (Bayard, 2009)

Los textos armados por Freud habrían sido precedidos por un marco teórico que servía de fundamento a las hipótesis alcanzadas. Por supuesto, lo dicho no cierra las oportunidades de que la literatura cuestione el saber construido por la disciplina al igual que ocurre con las manifestaciones clínicas o de la subjetividad en el conjunto, o que allí se encuentren nuevas temáticas que despierten cuestionamientos. Bayard pone de relieve el bagaje amplio de conocimientos y un estilo de razonamiento consecuente, que motivan conclusiones y deducciones en el momento de la reunión con el texto. En idéntico sentido, a su juicio cabe referirse a Lacan, pues también sus lecturas de textos literarios se sujetan a las conceptualizaciones elaboradas como guías a la interpretación. Las dos fuentes de análisis empleadas por el psicoanálisis –lo cual incluye hasta nuestros días– serían: el texto –intentando evitar toda referencia biográfica–, y la obra considerada a la luz de datos del autor. Las opciones frecuentes no parecen haberse distanciado de los métodos tradicionales, siendo en toda ocasión el psicoanálisis con su perspectiva teórica yendo hacia la literatura. Si bien, tanto Freud como Lacan han sugerido enfática y oportunamente los riesgos de caer en determinaciones ligadas a la imposición de la teoría y ésta es una postura de aceptación general en los adeptos, el libro *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?* (Bayard, 2009) señala que preciso considerar la dificultad de desprenderse de las herramientas con las que se cuenta para el análisis, puesto que en todos los casos existe el marco de ideas que dirigen

el pensamiento en el encuentro con el objeto de estudio. Sólo el uso de la construcción teórica externa a la obra, anularía la posibilidad de recabar conocimiento expuesto al interior del texto. A los fines de subsanar estos riesgos Bayard sugiere dirigir la atención hacia las modalidades psíquicas en las subjetividades representadas por los escritores, evitando cuanto más sea posible desvalorizaciones por las épocas a las cuales pertenecen las obras, o cualquier determinante que engañe sobre la autenticidad de los enunciados allí presentados. En su opinión, la propuesta -aunque consciente de las limitaciones inherentes- restaura el silencio de la teoría ante la creación literaria, del mismo modo que lo haría el analista frente al analizante, es decir, en el entendimiento sobre la libertad de la palabra (Bayard, 2009).

Notablemente las referencias sobre a los artistas y sus obras están presentes desde el inicio y hasta el final de su producción teórica de Freud, todo hace suponer que la atención que le merecieron data de períodos anteriores y que el psicoanalista fue ávido lector y conocedor. El lugar otorgado a los creadores literarios es destacado, en ellos se palpa una suerte de conocimiento sin sistematización (pre- científico), no obstante asombroso en su precisión respecto del acontecer anímico humano. Existiría una propiedad especial en el funcionamiento psíquico de los escritores que favorece la captación de la actividad inconsciente, de allí surge el material que nutre la expresión. En los textos freudianos se encuentran afirmaciones acerca de una especial capacidad de la cual son poseedores los artistas, una suerte de habilidad en materia de mecanismos psicológicos de privilegio para el manejo de los complejos reprimidos. En este orden de cosas, ya no es posible comprender a la creación literaria separada y autónoma respecto de la subjetividad del autor y lo inconsciente. Las inferencias indican que el escritor configura su capacidad a partir de una atención particular hacia su inconsciente, y una operatoria por la cual se desvía el camino de la represión. El proceso creativo es una transformación de aquel destino de la pulsión habitual en la neurosis. Las leyes por las que se rige el funcionamiento mental, estudiadas por el psicoanálisis, no forman parte del

conocimiento del artista, a pesar de lo cual el artista consigue describir las circunstancias afectivas y la dramáticas del ser humano con sorprendente y eximia precisión (Freud, 2004 [1907]). Bayard (2009) asegura que es en este punto concreto, a saber, en la ignorancia del artista respecto de las leyes que rigen lo inconsciente, en donde se ancla la matriz de la relación entre psicoanálisis y literatura. Aquí conviene detenerse, estas consideraciones del autor no son menores, la afirmación corresponde a pensar al psicoanálisis como cuerpo teórico que es espontáneamente convocado ante fenómenos expuestos, a causa de que puede dar cuenta con sus sistematizaciones. A través de la intervención a cargo de la teoría psicoanalítica es dado a conocer el saber sobre las leyes que rigen los procesos inconscientes. El psicoanálisis encontraría un punto fuerte de ligazón con el quehacer artístico, a causa de la oportunidad de brindar esclarecimientos a las dinámicas desplegadas en las creaciones, es cierto modo convocado a esta labor. Las teorizaciones facilitan cuestionamientos y conclusiones que surgen de un marco epistemológico separado del que originó las producciones literarias, por lo tanto, aporta un saber del que ha prescindido el artista. Las construcciones teóricas autorizan la interpretación de las subjetividades, conflictos y actitudes representados.

Una vez aceptada esta perspectiva, se abre una dimensión para pensar que la literatura como campo en el que se condensan una multiplicidad de cuestiones atinentes al ser humano, ofrece material para ser interpretado por más de un punto de vista teórico. En este sentido, se comprende otra de las ideas transmitidas por Bayard: la interpretación psicoanalítica encuentra asidero en las creaciones de los escritores no en forma exclusiva, otras teorías son atraídas también al diálogo con los textos literarios. La existencia de interpretaciones disímiles respecto de *Edipo Rey* y otros textos, comprueban la cantidad de significaciones y lógicas que atraviesan a las obras. Desde un lugar renovado, retorna su afirmación inicial, según la cual la interpretación marcaría el camino de los resultados, una lectura que parte desde el psicoanálisis no podría sino arrojar sentido en sus mismo términos (Bayard, 2009). El desarrollo de su libro extiende la

visión, ubicando los elementos que configuran a la obra literaria como un espacio de significaciones que atrae a distintos órdenes del entramado cultural y las disciplinas que los estudian. Las conclusiones obtenibles toman segmentos de la obra de acuerdo a las lógicas con las que se realiza la aproximación. En todo caso, incluso las inquietudes surgen de lo aquello que en la interrelación ha quedado sin respuestas.

En verdad, la propuesta de Bayard no parece cuestionar los procedimientos de los teóricos del psicoanálisis en su aproximación a la literatura. Sino que busca esclarecer este ejercicio, impulsando la investigación a escuchar indicaciones inéditas que podrían provenir del arte literario en lugar de alentar interpretaciones cerradas. A su juicio es necesario mantener la mirada crítica hacia el propio marco teórico, y garantizar la separación entre los discursos, es decir determinar aquello que es teoría psicoanalítica y aquello que es construcción literaria. Dicha delimitación ante la reunión con obra, pretende en última instancia desplazar las interpretaciones y recibir con la mayor claridad posible de la palabra escrita (Bayard, 2009). En suma, el aporte de este autor deviene valioso en cuanto a rescatar una visión propuesta desde muy temprano por el mismo S. Freud, luego retomada por Lacan, que ha sustentado las iniciativas del psicoanálisis en torno al quehacer literario, la siguiente, las letras son portadoras de un saber respecto de la condición humana, y en consecuencia, acerca de los funcionamientos inconscientes. Esta materialidad ejerce atracción al estudio del funcionamiento mental. Al mismo tiempo, el refinamiento al que se sugiere estar atento, supone el entendimiento de la paradoja en el acercamiento a la literatura: si el psicoanálisis puede avanzar en la conceptualización, a partir de detectar planteos innovadores en las creaciones literarias que competen al interés del psicoanálisis, sería tras cuidar a la literatura de la embestida de la teoría.

Al respecto del mismo tema – la reunión entre psicoanálisis y literatura-, pero desde un enfoque completamente diferente, los desarrollos del filósofo contemporáneo J. Rancière, favorecen otras vías de reflexión.

4.2 ¿Puntos de encuentro? Sobre la (no) relación entre psicoanálisis y literatura

Rancière sugiere que el movimiento realizado tempranamente por el psicoanálisis hacia las artes se sustenta en el hecho de que lo inconsciente no es un objeto de pertenencia exclusiva para ningún campo del conocimiento (Rancière, 2001). Si bien las ciencias determinan sus incumbencias y en este sentido, lo inconsciente ha sido definido como objeto de estudio de la disciplina acuñada por el médico vienés, y más, hasta puede decirse en estos términos: la teoría psicoanalítica se organiza en torno al descubrimiento del inconsciente; el filósofo se pronuncia mostrando que estas distinciones son sólo abstracciones que no deberían engañar y llama la atención sobre la cuestión mayor –el fenómeno en sí mismo- que subyace a las distinciones que las disciplinas realizan a los efectos de ordenamiento de sus respectivos campos para favorecer en un último plazo el estudio. Desde su punto de vista entonces el objeto es en una suerte de constante litigio, siempre por definir, constatar, cuestionar, y en el caso del psicoanálisis, se disputa en relación a otras formas de determinación del espacio y a las distintas racionalidades desplegadas acerca del funcionamiento inconsciente. Con estas afirmaciones, el autor introduce una idea que estará presente en adelante, a saber, otros pensadores se habían aventurado en las incógnitas manifestaciones que hacen signo de un sustrato del psiquismo apartado de la consciencia (Rancière, 2001).

A partir de esta primera consideración inicia su exploración en el movimiento freudiano hacia la literatura, desarrollando la hipótesis según la cual aquel acercamiento a poetas y escritores no habría perseguido el fin de probar la eficacia del psicoanálisis al descifrar las fantasías inconscientes en las obras, sino el de mostrar en la literatura la presencia de una lógica, detectada con anterioridad por los escritores. El autor manifiesta que la publicación de *Interpretación de los sueños* (Freud, 2004 [1900]), instaló una

polémica respecto de si los sueños tienen o no un sentido, asociable a una realidad desconocida pero auténtica, para el sujeto. En los círculos científicos se opusieron con firmeza y posturas descalificadoras, las intelecciones propuestas en aquella tesis debían ser comparadas con el saber vulgar de las culturas antiguas; la investigación psicoanalítica no podía ofrecer verificaciones tal como se esperaban de acuerdo al método científico. Frente al controversial panorama, Freud rescata que existen muestras previas de quienes han entendido en los sueños, una continuación en el dormir del pensar y el sentir. En efecto, la comprensión de los poetas, especialistas en la descripción de los estados anímicos de los seres humanos, ha hecho de los sueños un instrumento valioso en el tratamiento de las complejidades afectivas. El texto *Gradiva* de W. Jensen, constituye un notable ejemplo de dicha concepción, puesto que presenta la particularidad de contener en su trama tres sueños, entretejidos con la trama montada. Freud habría sido capaz de recoger en las creaciones literarias un saber por los artistas manejado, que hasta entonces no había sido recibido por los círculos científicos en el carácter y la profundidad que alcanzaba en cuanto a la existencia del ser humano. Las creaciones contenían la eficacia del pensamiento inconsciente que había sido percibida desde su trabajo como médico. Cada una de las referencias a los artistas convocada a la teorización freudiana tiene como cualidad un sentido discernible en aquello que en apariencia es anodino. De este modo, los textos literarios citados en la obra freudiana tienen un valor mayor a ser pruebas sobre la capacidad interpretativa del psicoanálisis, constituyen testimonios de la relación entre un plano consciente y un plano inconsciente, que se manifiesta en las actividades humanas. Rancière señala que el positivismo no logró descifrar un contexto amplio de ideas que estaba teniendo progreso, y en consecuencia, tampoco detectó el sentido estético prefigurado que cobijaba las perspectivas tanto en el arte como en las expresiones cotidianas de la civilización. El psicoanálisis recupera y conquista las consignas tácitas, a las que el autor se refiere con el término “estética” (Rancière, 2001, pp. 22), implicadas en estos campos de acción del ser humano.

Desde su posición teórica Rancière señala que en el momento de surgimiento del psicoanálisis las producciones artísticas sintonizaban con un régimen “estético”, cuyos parámetros contraponían a los imperantes en el régimen “estético” del iluminismo y luego del racionalismo. Con el término “estética” el pensador designa una modalidad de decir a través del arte, inspirada en un ordenamiento histórico determinado de “pensamiento del arte” (Rancière, 2001, pp. 24). Guénoun, leyendo a Rancière explica:

Rancière hace el camino inverso y arranca este término del lenguaje corriente donde es bastardeado, para remontarlo, a su sentido original de “régimen de pensamiento del arte”. Como ese lugar donde se “constituye una idea específica del pensamiento” a saber el de un “pensamiento que no se piensa” (pp. 24), “un modo inconsciente del pensamiento” del que las obras de arte y la literatura son el lugar de “efectividad privilegiado” (pp.21) (Guénoun, s.f.)

El forjar el concepto “inconsciente estético” permite discernir un campo inédito de condiciones de posibilidad para las relaciones de la teoría psicoanalítica con las obras artísticas y sobre todo las obras literarias, ya que explica el modo en que sus quehaceres estarían íntimamente vinculados. A favor de brindar mayor esclarecimiento a la exposición de estas ideas, Rancière desentraña los orígenes epistemológicos del término “estética”. Entendido como: el “pensamiento del arte”, el término no posee mayor antigüedad; las referencias más comunes a esta acepción remiten al trabajo de Baumgarten, *Aesthetica*, y a la *Crítica del juicio* de Kant (1790). La nueva “estética” a la que hacen mención estos trabajos aparece en la conformación de un engrama completamente distinto a lo antes conocido, caracterizado por la coexistencia de dos ideas: por un lado, el pensamiento artístico, aquel desarrollo lógico implícito en la confirmación de una obra; y por otro, lo que podría citarse en términos de una confusión –puesto que evade la delimitación significativa-, lo cual también tiene el valor de conocimiento para el arte. La noción denota el franqueamiento de dos contrapuestos: lo sensible como heterogéneo según Kant, y lo sensible como confuso de Baumgarten (Rancière, 2001). La maniobra pedagógica a la que recurre el autor, retrotrayéndose a las referencias que apuntalan el término, contribuye a los fines de pesquisar y reconsiderar las ideas

analizadas por parte de otros pensadores, las cuales hunden conexiones al discernimiento del tema tratado. En el momento en que Alexander Baumgarten teorizó acerca de la “estética” (Soto Bruna, M. J., 1987) demarcó la competencia de esta nueva ciencia, la cual se ocuparía del conocimiento sensorial en la aprehensión de lo bello y la manifestación artística, contraponiéndose tanto en objetivo como en método con las ciencias del conocimiento basadas en la lógica cognitiva. Dicha concepción se orientaba al sondeo de medios distintos a los que la clasificación racional aportaba, bajo la creencia de que este ámbito de estudio, el arte, demandaría otros instrumentos. Finalmente, las notables diferencias -en el objeto de estudio y los métodos sugeridos- conducen al autor a la propuesta de esta nueva ciencia. En consonancia con aquellos presupuestos, sólo décadas más tarde, el célebre Immanuel Kant dedicaba un extenso desarrollo en la *Crítica del Juicio* (1790) donde el asunto de la ética fue retomado. Su análisis teorizó acerca del juicio estético, el arte y el gusto; entre sus ideas más importantes al respecto de la estética se encuentra la afirmación de que el juicio estético se vincula estrechamente a una intencionalidad del sujeto en relación al objeto. Las determinaciones de este juicio responden a una serie de improntas que atraviesan al observador. En consecuencia, la sensibilidad es acompañada por categorías instaladas.

Aquellos desarrollos fueron influencias de rol fundacional, sin embargo Rancière afirma que en rigor, el momento de inicio para este giro que afectará entre otras, a la noción “estética” podría ubicarse con anterioridad a aquellas elaboraciones, a principios del siglo XVIII, de la mano de Vico en las posturas reunidas en *Ciencia nueva* (1725). El texto analiza la obra de Homero, apartándose de los modos de interpretación hasta entonces consabidos por la actividad literaria -el criterio aristotélico y la tradición representativa- para mostrar otras dimensiones en el planteo literario. El sentido de sus señalamientos barrió con la idea de saber oculto, indescifrable, en la narrativa, o bien del poeta como inventor de las fábulas, los personajes o los ritmos. Las cualidades en la literatura de Homero, no son atribuidas a poderes misteriosos en el escritor, sino que corresponden a

testimonios, reflejos del estado del lenguaje en la época y del uso realizado por los hombres de entonces. Vico debate cada una de las categorías que componen la idea del poeta-inventor, sosteniendo que en verdad éstas responderían a una forma específica de la relación entre el hombre de un determinado momento histórico y el lenguaje. (Rancière, 2001). Las ideas sostenidas por G. Vico constituyeron una anticipación a los principios del romanticismo alemán, y resultaron significativas en el siglo XX período en los que los cuestionamientos acerca del lenguaje –como hecho social que signa la labor del escritor- en la literatura caracterizarían los enfoques de la crítica y la interpretación.

Por otra parte, el uso del término “inconsciente estético” tal como es tomado por el autor, tiene en cuenta un recorrido de la filosofía romántica-idealista, de la mano de autores como son Schelling, Schlegel o Hegel -una vez sucedido el divorcio con el régimen de la representación relativo paradigma de las bellas letras- y sus antecesores. Este gran movimiento en el campo de la filosofía y las letras franco- alemanas, impulsaría una transformación silenciosa al interior de los constructos del pensamiento alrededor de los siglos XVIII y XIX, de impacto directo en las creaciones literarias. Las formas de pensamiento del arte de este período se manejaron en una función de equivalencia entre racionalidad del inconsciente y pensamiento del arte. El autor menciona que en tiempos de Hegel y Schelling los efectos del arte eran interpretados ya, en términos de la asociación de diferentes órdenes de aprehensión, de consciencia e inconsciente –aunque no al sentido del término freudiano-. El arte, según lo resume Hegel en sus *Lecciones de estética*, busca la forma consistente de expresar aquello que carece de materialidad: mientras se manifiesta, se opone a sus medios, mientras se encuentra, se pierde. Las formulaciones del pensador tienen consonancia con otras que la filosofía manejaba desde hace largo tiempo, relativas a lo incognoscible y la finitud de la palabra frente al mundo natural. En este punto Rancière subraya la consideración de estos lineamientos por el pensamiento inconsciente –aquello inasible-, como “pensamiento que no se piensa” (Rancière, 2001, pp. 24), postura que

además habilitaba la coexistencia de opuestos. Conforme a esta cosmovisión, la idea sobre el pensamiento es fundada en una afirmación: existe “pensamiento que no piensa”, existe un accionar de parte del pensamiento en este no-pensamiento (en oposición al pensamiento consciente, el raciocinio cognitivo); y a la inversa, el pensamiento es obrado por una fuerza recibida de parte del no- pensamiento, que no es ausencia de pensamiento, sino acción eficaz. Este no- pensamiento es dimensión influyente y está dotado de una potencia especial (Rancière, 2001, pp. 30). Sería este movimiento la raíz de una idea específica respecto del conocimiento por parte del hombre de la realidad, sin lo cual no es posible comprender las rupturas introducidas por el marxismo o las ideas psicoanalíticas, otras revoluciones en el pensamiento y los virajes en el arte literario acontecidos en el siglo XIX -Balzac y Flaubert- y en el siglo XX - Proust, Mallarmé, Zola- (Guénoun, s.f.). En su acercamiento al arte el psicoanálisis arriba a esta afinidad en la perspectiva que sustenta ambas disciplinas. La revolución en las ideas que el arte experimentó al interior habría propulsado el cambio en torno a la “estética”, o en otros términos, de la representación unilateral y causal hacia la pluralidad de significaciones, y por esta vía la exploración del misterio incognoscible (Rancière, 2001). De su tesis se discierne que, además de las ilustraciones de los funcionamientos subjetivos que el psicoanálisis podría hallar en el trabajo de los poetas, las teorías freudianas pudieron convergir en un mismo paradigma con la literatura. El relevante argumento realizado previa revisión del progreso del concepto “estética”, demuestra que dicho paradigma –el que definió también al concepto citado “inconsciente estético” o “régimen estético”- concebía precisamente, a través de la teorización sobre el arte, la presencia de que aquello mismo que el psicoanálisis supo por su parte indicar a propósito del aparato mental.

La definición de “estética” a la que Rancière acude para configurar el concepto “inconsciente estético” remite entonces a las referencias originales con las que éste fue acuñado en el marco del pensamiento filosófico. La revisión realizada da cuenta de las perspectivas introducidas por los

pensadores, en directa relación con el arte y su conocimiento. Al mismo tiempo las formulaciones propician la sistematización paulatina acerca de las distancias y cercanía del “inconsciente estético” y el inconsciente freudiano. De este modo, el inconsciente freudiano habría sido gestado en un contexto de transformaciones amplio, cuyo paradigma determinante -en el arte, entre otras formas de producción social- es denominado por el autor: “inconsciente estético”. El arte literario entonces, atravesaba un período en el cual habían sido canceladas las categorías clásicas –con escalas de valoración unilaterales-; y en su lugar, todas las cosas poseen igual relevancia. Dicha lógica había alcanzado al lenguaje, deslizando en adelante el interés hacia la palabra proliferada tanto como hacia el silencio o los aparentes sin- sentidos. La “estética”, en resumen es un modo de raciocinio del arte –en el sentido de la organización de una lógica-, en el cual se involucran aspectos conocidos – cognoscibles- y otros desconocidos – que permanecen inasequibles-. De allí, el “inconsciente estético” admite la coexistencia de los opuestos, haciendo visible la dialéctica emergente tras la marca nihilista que rompe la percepción, el pensamiento y los anteriores paradigmas, llamando por fin al reconocimiento de esta dimensión alternativa. El encuadre de determinaciones habría precedido y coexistido a los hallazgos freudianos; tal como lo planteó Guénoun: el inconsciente rancieriano no es el inconsciente freudiano, aunque si se concibe y sucede en interfaz con éste (Guénoun, s.f.). Los escritos de S. Freud que investigan el trabajo artístico mediante el uso de los conceptos psicoanalíticos, desplegarían un pensamiento analítico en línea con una lógica estética propia del momento, puesto que los aspectos concernientes a lo inconsciente –ese otro discurso, desconocido- habían sido captados como temática en las obras artísticas, en especial aquellas que fueron influenciadas por la filosofía idealista alemana (Rancière, 2001). El cambio de perspectiva, primero en la condición epistemológica que signaría las producciones humanas, se reprodujo bajo la forma de un corrimiento similar en los estudios del arte literario, debido a que se necesitaban modificaciones en las teorías que explicaban los fenómenos. A partir de estos enunciados, el filósofo revela un nivel de proximidad entre el psicoanálisis y la literatura afectada por el “nuevo régimen estético”; tanto

lo primero como lo segundo contienen en su conformación la huella del viraje en la historia de las ideas. En paralelo, el inconsciente freudiano en sí, es una entidad autónoma, con basamentos y método independientes. Respecto de este último punto, conviene notar que la posición de Rancière no contradice o deniega la existencia de ilustraciones del funcionamiento inconsciente –freudiano- en el arte literario de épocas anteriores, en efecto la representación de estas manifestaciones afectivas es discernible. No es este el punto que intenta hacer el autor, sino, aquel que indica que a partir del siglo XVIII la literatura contenía en sus modalidades el impacto y posterior movimiento suscitado por las ideas de la filosofía de fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII. Perspectiva que fue impulsada por los mismos pensadores ordenadores de la epistemología donde la teoría psicoanalítica asienta.

En este sentido, el autor llama a recordar que el psicoanálisis se hace visible en un momento histórico signado de pensadores como Hegel, Schopenhauer y Nietzsche; no tanto por las influencias directas de sus construcciones filosóficas, sino porque ellos son parte de la implantación de una cierta posición en los marcos de ideas posibles hasta entonces. El impulso fue propagado obteniendo continuidad de la mano de escritores contemporáneos, quienes apartados de la lógica realista se hundieron en el intento de asir algo del sin sentido a través de la creación literaria. A la palabra entendida por el orden representativo, palabra que se hace acto en su significación de transmitir y en el efecto de asegurar, se opone un modo distinto propiciado por los movimientos del pensamiento vinculados a la revolución estética (Rancière, 2001). La palabra es contradictoria al interior, conoce y desconoce al mismo tiempo sobre lo que dice. Frente a ello, el artista deslumbra por su especial capacidad para expresar lo que no es otra cosa que la marca, la inscripción de los procesos históricos que acompaña al lenguaje y lo que ello provoca en las subjetividades, en definitiva, en la cosmovisión. El lenguaje es en el caso del arte literario, la materialidad de la que se sirve el artista en el intento del alcance de algo que es nombrado y en paralelo, innombrable. A la impronta estética que signa este

entendimiento, se sigue una determinación respecto de la palabra que destaca la cualidad de la escritura; la palabra escrita conjuga el efecto de una dimensión relativa al pensamiento, pero también, una segunda, relativa al no-pensamiento. Este espacio descrito se refiere con los términos: “palabra muda” (Rancièrè, 1998, pp. 90) para hacer mención a aquello que permanece contenido a pesar de estar silenciado. El filósofo encuentra una equivalencia en esta forma de la palabra literaria y el concepto de síntoma freudiano; en las dos instancias ningún detalle es desdeñable, desaparecen las categorías correspondientes al orden representativo (representación igual a una realidad concreta), cada detalle es signo, al mismo tiempo que abre hacia infinitas significaciones.

La “palabra muda” definiría el quehacer de los poetas atravesados por la nueva cosmología, a través del uso los detalles antes abolidos y desechados, éstos explorarían la posibilidad de sonar hasta parajes desconocidos. De igual modo, en las historias individuales, que esconden verdades, puede cercarse alguna visión sensata sobre la vida para el ser humano, reveladoras de su condición y su modo de estar en el mundo (Rancièrè, 2001). En efecto, las teorizaciones del autor hallarían nexo con los desarrollos psicoanalíticos, por ejemplo en concepciones freudianas del Moisés de Miguel Ángel y muchos otros comentarios en sus análisis de obras de artistas, en los cuales los ajustadamente los detalles anoticiaban respecto de lo inconsciente y sus manifestaciones. Las interpretaciones freudianas sobre los textos, apuntan al desciframiento de los entramados subjetivos precedentes, y luego, hacia una necesidad de iluminar las leyes que los determinan. Los detalles “insignificantes”, los sin sentidos, los contenidos que sobreviven a la razón, dan cuenta de una verdad exclusiva para cada sujeto; es éste el interés del psicoanalista que observa la obra, hay allí algo dicho, en lo no- dicho.

Freud se había expresado respecto de que en los escritores yace un saber más avanzado que el científico acerca del sujeto y sus complejos psíquicos, los llama entonces “valiosos aliados” (Freud, 2004 [1907]). Se trata de individuos que han sabido reconocer y luego plasmar en producción

artística, cualidades que definen los funcionamientos mentales oscuros en tanto desconocidos. La argumentación de Rancière coloca notoriedad respecto de que la literatura que sigue al idealismo y romanticismo alemán se concentra especialmente en la connotación hacia estos aspectos enigmáticos de la condición humana, solventando el cambio frente al marco de pensamiento presente durante el positivismo- y por lo tanto a las concepciones del iluminismo y del racionalismo- en el cual lo no aprehendido, lo confuso o indescifrable, había sido desechado por falta de mérito, sino simplificado en una adaptación a las categorías predominantes. Pues bien, Freud converge con los poetas y novelistas en la significatividad de aquellos detalles descontados. Las fantasías, las aberraciones, los sinsentidos deben ser recuperados, en el entendimiento del ser humano, en pos de un movimiento que se interesará más allá de la razón consciente. Tras un quiebre sucedido en la historia del pensamiento, arrastrados por el ímpetu de la época, los propios artistas y escritores fueron persuadidos hacia nuevos rumbos; la construcción literaria misma fue modificada en función de un cambio en los paradigmas. Si bien la excepcional capacidad, que dio lugar sin interrupción a descripciones impecables del acontecer del ser humano, es cualidad que pertenece a los artistas de todos los tiempos, aquellos movimientos repercutieron en la literatura provocando el traslado del foco de interés desde la percepción de realidad concreta y la estética correspondiente, a una inquietud afinada que buscó profundizar y escudriñar en horizontes entonces iluminados. La discusión de Rancière implica en ningún momento la capacidad descriptiva del arte, en lugar de ello, se afana en ubicar a lo inconsciente como un concepto de propiedad no sencillamente atribuible a una sola disciplina o condición de posibilidad, a un único sentido. Tal consideración, allana un camino para pensar las condiciones de afinidad entre literatura y psicoanálisis, ambas disciplinas vinculadas a través de este momento en el pensamiento occidental. Del mismo modo en que ha sido ubicada la impronta propiciada por el contexto filosófico- epistemológico respecto de las artes, es precisa la idéntica connotación en referencia a la disciplina psicoanalítica. El psicoanálisis tampoco puede pensarse sino a partir de las condiciones del pensamiento de la época.

No obstante, el filósofo es claro respecto de una partición, todo lo sostenido en nada afecta a los constructos que conforman la teoría psicoanalítica. En orden de explicitar este punto de vista, toma el análisis psicoanalítico del mito de *Edipo*. Allí Freud había sugerido que el progreso de la trama el protagonista desentraña paso a paso el hallazgo de la verdad, tal como ocurre en el recorrido de develación que la subjetividad sigue en un análisis. El filósofo argumenta que si el modo en que se produce la disolución del nudo conflictivo encuentra correlato en el curso de un tratamiento de los complejos psíquicos, deberían llamar la atención las diversas transformaciones que este mito ha sufrido en cuanto a la forma narrativa en la búsqueda de representación a través de los años, disímiles en la consideración de este aspecto en numerosas ocasiones. En opinión del autor, dichas variaciones literarias dejan entrever diversos modos de relaciones entre lo decible y lo visible, el saber y la acción, la actividad y la pasividad, cosa que se explica por las variaciones en función del pensamiento de la época -lo que ha llamado una "estética"-.

Rancière afirma que el Edipo citado por Freud, es decir su lectura del mito de Edipo, convoca claramente a las influencias de Nietzsche, Hegel y Hölderlin, y no tanto a la cosmología propia de la tragedia griega. Estos desarrollos filosóficos, con los cuales el paradigma freudiano mantiene estrecha proximidad, han entendido al hombre de la tragedia como un ser abrumado por un saber que lo consume cual afección, distanciándose de la visión que lo concibe como un sujeto cognoscente capaz de la captación de una idea sobre una cierta realidad comprobable. Desde esta nueva perspectiva, la tragedia testimonia una alianza entre pensamiento y sufrimiento en los seres humanos; *Edipo*, *Hamlet*, *El Fausto*, pueden entonces ser leídos bajo esta rúbrica. Aquellas tres obras tan trabajadas por el psicoanálisis exhiben de manera cabal la aflicción causada por el pensamiento, la dimensión subjetiva caracterizada por la reunión del conocimiento y el desconocimiento, la confusión, la lógica, la acción y la pasividad, el conflicto emocional y el problema de la existencia. En suma el filósofo advierte que la lectura de la obra es en todos los casos interpretación y por este motivo no debe confundirse la construcción del mito en sí – o la obra literaria- con los basamentos que la teoría encuentra allí. La

tesis convoca al conocimiento de un “inconsciente estético” en la lógica de un régimen propio de la época, cuyos constructos fueron marca tanto en la literatura como en el pensamiento freudiano, generando por resultado una determinada perspectiva observable en las producciones de cada disciplina y sus intelectuales.

A fin de término, Rancière denuncia la pretensión de universalidad de la interpretación de la obra, no la universalidad de los supuestos en la teoría de las pulsiones, la sexualidad infantil, y el conflicto incestuoso. El autor se extiende un poco más en lo que atañe a la teoría psicoanalítica para expresar que la pretensión en sus hipótesis no es anudar la teoría freudiana exclusivamente a la filosofía. La lectura llevada a cabo por el psicoanálisis responde a que sus anclajes son en un punto de inflexión que convoca tanto a la filosofía como a la medicina en un cuestionamiento sobre el padecimiento (Rancière, 2001). A raíz de ello, es advertido otro muy importante interlocutor del procedimiento freudiano: las ciencias médicas y el contexto científico de la Viena de fines del siglo XIX. En este sentido, no sería genuino diluir el inconsciente freudiano en el inconsciente secular de la filosofía o el inconscientes de las obras artísticas- literarias. Se trata más bien de apuntar las relaciones de compromiso y conflictividad entre lo que el autor ha denominado inconsciente estético y lo que se conoce como inconsciente freudiano (Guénoun, s.f.). Además, tampoco es posible reducir la teoría de las pulsiones, las formulaciones sobre lo inconsciente, la represión y el resto de los pilares teóricos al inconsciente filosófico, discernible del testimonio en las obras de arte literario (Rancière, 2001, pp. 57) y (Guénoun, s.f.). A este respecto, en una lectura del texto *El inconsciente estético* (Rancière, 2001), Guénoun destaca la introducción de este comentario, destinado a “marcar las relaciones de complicidad y de conflicto que se establecen entre el inconsciente estético y el inconsciente freudiano” (Guénoun, s.f.). En el contexto de una respuesta afable a la invitación realizada por parte de los estudiosos del psicoanálisis, como testigo externo a la teoría Rancière configura un atento planteo que destaca enlaces, determinaciones e influencias, con el objetivo de asir aquello que

hace posible el intercambio entre estos dos discursos –el discurso del arte, y el discurso psicoanalítico-. Rancière pone énfasis en las redes significantes transmitidas en el lenguaje, como una construcción simbólica que alcanza a las subjetividades de manera infalible. La escucha psicoanalítica se dirige a estos discursos, con este empleo de la palabra, al que el autor denomina “palabra muda” en el momento de la “revolución estética” (Rancière, 1998 y 2001) generando así la proximidad a una completa cosmovisión característica de la época. Los escritores, caen presa de este destino, sus palabras son signo de este recorrido, la filosofía y la literatura podrán reflexionar y teorizar en relación a este “inconsciente estético” que plantea el autor, el psicoanálisis por su parte, tendrá a posibilidad de agregar a estos constructos la corporeidad pulsional implicada en los discursos (Guénoun, s.f.).

4.3- Acerca los límites; de la interpretación a la obra

El estudio de los principales textos en los que Freud aborda el problema de la aproximación a la literatura desde el punto de vista psicoanalítico, permite el discernimiento de los lineamientos principales de su propuesta de resolución. La teoría cuenta con elementos para el entendimiento de las dinámicas inconscientes expuestas por los creadores literarios, en este sentido, la literatura brinda la oportunidad de expandir los conocimientos de la ciencia, encontrar cuestionamientos y fenómenos que convocan a la investigación. Sus minuciosos análisis lo condujeron hacia hallazgos relativos a la persona del creador, a través de los contenidos en las obras, cosa que ocurre porque en efecto, se trata de una producción donde participa inevitablemente la manifestación del inconsciente. Es decir, no podría separarse la obra de su creador, o a la inversa, el creador de su texto; allí siempre existe el registro del decir inconsciente que le pertenece tanto como la obra. Sin embargo, el procedimiento freudiano muestra en toda ocasión que a pesar del contacto con estos aspectos, su interés –y de

este modo, el del psicoanálisis- se dirige a la dilucidación de los complejos psíquicos expuestos, al planteo general de la obra. De este modo, las obras citadas se convierten en ilustraciones de dinámicas afectivas abordadas por las teorizaciones. El psicoanálisis puede contar con las configuraciones que allí se ofrecen y a partir de ello inferir; la operación tropieza con una primera prohibición importante, no es posible acceder a asociaciones posteriores o a circunstancias que validaran las hipótesis interpretativas como si ocurre en el análisis clínico. La interpretación en las obras literarias comienza y culmina en el texto. Un segundo aspecto en el cual Freud marca una limitación del psicoanálisis es acerca de las cualidades de la operación que define el quehacer del escritor- artista. Más precisamente: existe una limitación de la disciplina en arribar al entendimiento de los movimientos y transformaciones afectivas a nivel de los procesos inconscientes involucrados en construcción artística. Es importante distinguir que la limitación es respecto de esa operación particular, absolutamente singular; ante esto el psicoanálisis no accede a través de la interpretación.

Lacan por su parte, retoma las enseñanzas de Freud, continuando el camino iniciado respecto de la literatura en su trabajo. Luego de importantes desarrollos teóricos, los abordajes por él realizados dan cuenta en forma contundente cómo el psicoanálisis puede aprender de la literatura, siendo ésta un campo de estudio privilegiado, al mismo tiempo que demuestra la validez de sus inferencias con corroboraciones al interior del texto. Lacan, al igual que Freud, se encuentra con la vía de análisis posible frente a las creaciones literarias –a saber, el estudio de los procesos inconscientes descriptos en la representación-, y también con la restricción de la teoría frente a la ejecución de la que el artista es capaz. El aporte del psicoanalista francés a este respecto es altamente significativo, pues enuncia que hay allí un paso que el psicoanálisis no puede dar con el instrumento de la interpretación –el sentido- debido a que la creación es una maniobra en el orden de lo real, que incumbe al sujeto frente a la intimidad pulsional. Por este motivo, el psicoanálisis precisa escuchar a los artífices, ellos han

alcanzado la maniobra en torno al goce y la pulsión, que el psicoanálisis intenta teorizar. El límite que el arte pone de relieve es el límite del sentido.

El recorrido del presente trabajo de tesis expuso las perspectivas adoptadas por los psicoanalistas argentinos, en las aproximaciones a la literatura que conformaron sus análisis. Si bien éstas estuvieron sujetas a los procesos históricos de inserción de la teoría en el país, generando en ocasiones nexos entre literatura y psicoanálisis que no pueden ser concebidos como interpretaciones de obras, aunque sí como otras formas en que sucedió la intersección entre las dos disciplinas; se registran escritos en los que el psicoanalista consigue la lectura de dinámicas inconscientes presentes en los textos nacionales. Dichas elaboraciones contribuyen al estudio de los funcionamientos mentales y la investigación de fenómenos afectivos. La indagación de estos trabajos permitió observar que el transcurrir de los mismos conduce a fin de cuentas a las conclusiones respecto del problema advertidas tanto por Freud como por Lacan.

En verdad los siguientes autores seleccionados en esta tesis, Bayard y Rancière, aportan con sus reflexiones nuevos aspectos referidos a las condiciones de posibilidad y limitaciones en el entrecruzamiento de las dos disciplinas. Tras un notable desarrollo Bayard arriba a definir las complicaciones inherentes a la interpretación. Su planteo se focaliza en las limitaciones que acompañan desde el punto de partida al psicoanálisis en la lectura de la obra. Así, sugiere mantener la conciencia respecto de los riesgos de modificar el decir de la obra.

Por su parte, Rancière, previene a favor de la consideración del contexto amplio en la que la pieza literaria ha emergido, y en consecuencia, sugiere la claridad en la determinación de los alcances de la interpretación psicoanalítica. En sí, las lecturas de la disciplina respecto de la obra tocan parcialmente los contenidos allí contenidos. En suma, las elaboraciones del filósofo, de modo semejante a como ocurre con Freud, Lacan y Bayard, se dirigen a restituir el valor de la obra en sí, a partir de contornear la ubicación y el papel de la interpretación psicoanalítica.

f- CONCLUSIONES:

El trabajo de discernimiento sobre la posición ética adoptada por el psicoanálisis respecto de la literatura abordó las formulaciones teóricas sobre el problema –psicoanálisis en relación a la literatura- expuestas por S. Freud y J. Lacan. En las diferentes lecturas interpretativas de ambos autores fueron recogidos los aspectos que hacen a los criterios que siguieron los mencionados acercamientos. Dicho desarrollo permitió deslindar tanto las posibilidades del mencionado encuentro disciplinar, como las limitaciones que el psicoanálisis visualiza respecto del intercambio con la creación literaria. Por cierto, Freud detectó tempranamente el saber acerca de los procesos inconscientes que las obras detentaban y demostró a través de la aplicación del método psicoanalítico, la profundidad del entendimiento de los complejos psíquicos en los textos de los escritores. Lo inconsciente permea en el cuerpo narrativo, con lo cual es factible desentrañar allí entramados que siguen las mismas leyes de los funcionamientos psíquicos construidas por la teoría psicoanalítica en base a la experiencia clínica.

La tesis ahondó en la perspectiva adoptada para efectuar la labor interpretativa. Los pasajes dedicados a *Edipo rey*, que se cuentan entre las más tempranas referencias a la literatura, mostraron el modo en que el psicoanalista capta la mención al suceder onírico, cuyo papel en el texto ciertamente es casi imperceptible. Si este dato fue reconocido, es a causa de la pregunta freudiana por el origen del material, sustento de la obra. El tratamiento con pacientes le había enseñado que las mociones de deseo sexual dirigidas a los objetos parentales eran parte de un núcleo consabido pero alejado de la consciencia. La tragedia contiene la confirmación de las hipótesis construidas en su investigación del funcionamiento subjetivo. El poeta desliza en la escritura que el sujeto tiene noticia del drama incestuoso

a través de los sueños; y con ello, reconoce un acceso de representaciones por fuera de la consciencia en los procesos oníricos, al mismo tiempo, que la existencia de ideas que sufren el apartamiento. El relato no sólo daba cuenta del conflicto histórico entre mociones de amor y odio, respecto de los primeros objetos y, de su prioritario papel en la edificación del psiquismo, sino que ofreció la corroboración de que dicho suceder ocupa a todos los hombres, es universal.

La prosecución de las investigaciones psicoanalíticas que tomaron como objeto de estudio otras obras arrojó conclusiones en la misma vía, los escritores lograban circundar cuestiones que tenían gran presencia en las conflictivas psíquicas encontradas en el tratamiento de las neurosis. A la inquietud por la fuente de la que se sirven para la producción, se antepusieron la hipótesis sobre los mecanismos psíquicos implicados en la creación. La literatura atrajo al psicoanálisis también porque los artistas mostraron a la teoría el empleo de un mecanismo particular, referido a la creación, al que Freud denominó: sublimación. En este sentido, la literatura aproximó otro gran camino de exploración, orientado al discernimiento de este destino posible de la pulsión. Tras los desarrollos conseguidos algunas preguntas se desprenden quizás para futuras indagaciones: ¿tuvo Freud la oportunidad de intercambiar opiniones directamente con artistas?, ¿tuvo contacto con otras teorías del arte que explicaran desde otros paradigmas el quehacer del creador y sus motivaciones?

Lacan, por su parte, retomando las hipótesis freudianas, realizó significativos avances enseñando que la literatura es una de las fuentes más valiosas a la investigación psicoanalítica. Sus teorizaciones aportaron que el interés del psicoanálisis en las obras literarias responde a una razón estructural: lo inconsciente insiste en la escritura; el escritor no puede no dar cuenta de las leyes que gobiernan los procesos afectivos. Estos desarrollos hicieron visible de manera renovada la posición adoptada por el psicoanálisis ante la obra artística y la obra literaria, a saber, pretende el discernimiento del discurso del inconsciente. Si se considera la opinión del psicoanalista francés, la literatura es indefectiblemente la manifestación del sujeto –sujeto

del inconsciente-, en consecuencia la obra llama incansablemente a la interpretación pero además, al silencio ante el goce de la letra. Conviene advertir otra inferencia, lindante con el enunciado anterior: el psicoanálisis precisa del arte a favor de promover la indagación de las subjetividades de la época. La posición ética lacaniana apunta en esta dirección, es preciso mantener la apertura a las nuevas modalidades de goce y la literatura es un medio de acceso al saber sobre ellas. Lo dicho despierta al mismo tiempo interrogantes: ¿ha sido el psicoanálisis del siglo XXI capaz de una escucha que permita la intelección del saber que habita en el arte? Si es así, ¿existen peculiaridades en los discursos y modalidades de goce que se separen de las indagadas por la teoría?

La propuesta del psicoanálisis hacia la intelección del discurso del inconsciente en la literatura fue puesta en marcha con trabajos de psicoanalistas argentinos que abordaron autores nacionales. Se analizaron en este trabajo de tesis distintas versiones del entrecruzamiento disciplinar hasta arribar a elaboraciones psicoanalíticas basadas en el estudio de la obra literaria, que constituyeron firmes precedentes de influencia hasta la actualidad en la mencionada injerencia. Los intelectuales prestaron cuidadosa atención a los supuestos elaborados por los teóricos del psicoanálisis, y se abocaron con frecuencia al estudio de la interpretación en los mismos lineamientos que la teoría había señalado; así se efectuaron incursiones de interesante valor que propiciaron la reflexión acerca de las conceptualizaciones en relación a las manifestaciones de los complejos subjetivos. En paralelo, se encontró que estos trabajos movilizaron el deseo de conocimiento de los postulados del psicoanálisis y su visión del arte en contextos literarios. El tema puede ser consignado, no sólo como un aspecto desprendido de la exploración realizada que excede en este caso a los objetivos previamente establecidos, sino como objeto de una investigación posterior, referida a la aproximación del universo literario argentino al discurso psicoanalítico.

En cuanto al estudio de la cuestión de la interpretación que posibilita el desarrollo del conocimiento en la temática de los funcionamientos

mentales, se tomaron las formulaciones de dos pensadores, Bayard y Rancière. Las reflexiones permitieron acceder al tratamiento de la aproximación psicoanalítica a la literatura desde perspectivas actuales que reanudaron la discusión del problema que nos ocupa en esta ocasión. Las elaboraciones de Bayard implican un importante llamado de atención a la posición del psicoanálisis respecto de las obras. Su opinión señala los riesgos en los que puede quedar comprometida la disciplina al descuidar la observancia constante respecto de las limitaciones que las construcciones teóricas necesariamente acarrearán. Si bien no es posible prescindir completamente del sesgo que significa el criterio de base, es importante que el psicoanálisis, advertido del ello, se mantenga abierto a las situaciones que se ofrecen en los textos literarios. Esta actitud promueve el descubrimiento de un decir del inconsciente diferenciado, sin pretender emplear cuando no es conveniente las nociones consabidas.

La teorización de Rancière representó una meritoria contribución a la temática de la tesis. Principalmente debido a que ofrece una visión alternativa de aspectos que hacen posible la afinidad entre el discurso psicoanalítico y el discurso literario por fuera de las enunciaciones manejadas al interior de la teoría psicoanalítica. El sondeo de estas variables de análisis consintió el recorrido de las conceptualizaciones del autor en función de deslindar al inconsciente freudiano del inconsciente que habría sido entendido en el ámbito literario, especialmente en el siglo XVIII y XIX. Así, una conclusión se sumó a este trabajo, si la literatura cuenta con su propia noción del inconsciente –“inconsciente estético”, el psicoanálisis podría intentar colegir de ella, aperturas y nuevos cuestionamientos en pos de extender la investigación sobre el concepto. De alguna manera, esta posición convalida la posibilidad de dar paso hacia la escucha atenta de lo que está dicho en el discurso literario, con la mayor independencia que sea posible respecto de los supuestos que se manejan a priori en la teoría.

g- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Aberastury, A. (1947). Balzac, un carácter oral. *Revista de Psicoanálisis* (4).

Acuña, E. (s.f.). *Configuraciones poéticas para una melancolía. De Lautreamont a Pizarnik*. Fundación Descartes e-texts. Recuperado de <http://www.descartes.org.ar/etexts-acuna5.htm>

Arrougueti, L. (2012, marzo). "El camino del deseo: Una conversación sobre literatura y psicoanálisis con Noé Jitrik". *Revista Estudios de la Teoría Literaria de UNDMP*. 1(1), 147- 151.

Asociación Psicoanalítica Argentina. Salvarezza, A. (Coord.) (1994). *Asociación Psicoanalítica Argentina: 1942 -1992*. Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina. ISBN 950-99971-1-0

Bayard, P. (2009) *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?* Buenos Aires: Paidós Editorial.

Ben Plotkin, M. (1996) Psicoanálisis y política: la recepción que tuvo el psicoanálisis en Buenos Aires (1910- 1943) *Revista Redes*, vol III N°8, pp. 163- 198. ISSN (Versión impresa): 0328-3186. Recuperado en <http://www.redalyc.org/pdf/907/90711321005.pdf>

Bianco, J. (1941). *Sombras suele vestir*. Buenos Aires: Editorial Anagrama.

Bordelois, I. (1998) *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Capdevila, A. (1946) *La consumación de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

Corvalán, G. (s.f.) "Sobre Radiofonía de la Pampa (preguntas y respuestas)". En Martínez Estrada, E (1969): *Leer y escribir*. Edición digital de Corvalán G. N. V. (preparación del texto en html: Gómez Martínez, J. L) Recuperado en <http://www.ensayistas.org/filosofos/argentina/eme/eme3.htm>

Da Costa, A. (2000, Marzo 2) Entrevista a Juan Filloy. *Sala virtual de lectura. Biblioteca Nacional de la República Argentina*. Recuperado en <http://200.69.147.117/salavirtual/Entrevistas/filloy.htm>

Du Bos, C. (1947). *Extractos de un diario: 1908- 1928*. (León Ostrov traductor). Buenos Aires: Emecé Editores.

Espinosa, E. (Comp.) (1969). de Martínez Estrada, E. *Leer y escribir*. México: Joaquín Mortiz, S.A.

Fernández, M. (1975). *Museo de la Novela de la Eterna; primera novela buena*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

Filloy, J. (1932) *¡Estafen!* Buenos Aires: Paidós Editorial.

Filloy, J. (1934) *OpOloop*. Buenos Aires: Paidós Editorial.

Filloy, J. (1937) *Caterva*. Buenos Aires: edición privada.

Filloy, J. (1997) *Op Oloop*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Freud, S. (2004) *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1900) La interpretación de los sueños. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo IV, pp. 1-344) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1905) Tres ensayos de teoría sexual. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo VII, pp. 109-223) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1907) El delirio de los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo IX pp. 1-78) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1908) El creador literario y el fantaseo. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo IX pp. 123-136) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1910) Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XI, pp. 53-128) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1910). Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia autobiográficamente descrito. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XI) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1913) Tótem y tabú. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XIII, pp. 1-164) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1914) El Moisés de Miguel Ángel. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XIV) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1914) Introducción al narcisismo. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XIV) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1917) Un recuerdo infantil de Goethe en "Poesía y verdad". En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XIV) Buenos Aires: Amorrortu

----- (1919) Lo ominoso. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XVII, pp. 215-252) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1920) Más allá del principio del placer. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XVIII, pp. 1-62) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1923) o J. Popper- Lynkeus y la teoría onírica. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XIX) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1928) Dostoievski y el parricidio. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XXI, pp. 171- 191) Buenos Aires: Amorrortu.

García, G. (1968). *Nanina*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.

García, G. (1969). *Hablan de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.

García, G. (1970). *Cancha Rayada*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.

García, G. (1974). *Saber de la Gradiva en Freud*. Buenos Aires: Ediciones Noé.

García, G. (1975). *La Vía Regia*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

García, G. (1975). *Macedonio Fernández, la escritura en objeto*. Buenos Aires: Siglo XXI Editorial.

García, G. (1983). *Perdido*. Barcelona: Editorial Montesinos. García, G. (1999). *Parte de la fuga*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

García, G. (2000). "Alegoría. La ausencia del amor". En *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.

García, G. (2004). *La fortuna*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

García, G. (2005). *El psicoanálisis y los debates culturales*. Buenos Aires: Paidós Editorial.

Garrido, S. (2004) *Julio Cortázar visto desde la mirada de la Psicología Analítica*. Publicación virtual.

Goldman, B. (1999). *Borges con Lacan. Un pase discursivo*. Buenos Aires: Estudio Psicoanalítico.

Guénoun, S. (s.f.) El inconsciente estético de Jacques Rancière. Fundación Descartes. Recuperado en <http://www.descartes.org.ar/news-elinconsciente.htm>

Guzmán, L., G. García, J. Ludmer, J. Quiroga, O. Steimberg, M. Micharvegas,...M. Moreno (1973- 1977) *Literal: edición facsimilar*. Buenos Aires: Ediciones BN.

Jitrik, N. (1987). *Temas de la teoría*. Méjico: Premiá.

Jitrik, N. (1999). *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Jitrik, N. (1999). *Historia Crítica de la literatura argentina*. En S. Cella (directora del Vol.) *La irrupción crítica* (Vol. 10, pp. 19- 32). Buenos Aires: Emecé Editores.

Kancyper, L. (2003) *Jorge Luis Borges o la pasión de la amistad*. Buenos Aires: Lumen.

- Kant, I. (1790) *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa libros S.L.U
- Kleeman, S. (2002, septiembre) El escritor y el psicoanálisis. *Revista Imago Agenda* (63). Recuperado en <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=822>
- Lacan, J. (2001 [1966]) *Escritos I*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan J. (2001 [1966]) *Escritos II*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (inédito [1959]). *Lacan Oral. Hamlet: un caso clínico. El discurso de Baltimore. Trasmisión y Talmud*. Buenos Aires: Xavier Bóveda Ediciones.
- Lacan, J. (1988 [1959- 1960]) *Seminario VII La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2003 [1960- 1961]) *Seminario VIII La transferencia* Buenos Aires: Paidós.
- Lacan J. (2006 [1962- 1963]) *Seminario X La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1988 [1965]). "Homenaje a Margerite Duras". En *Intervenciones y textos II*. Buenos Aires: Ed. Manantial.
- Lacan, J. (1966). *Lectura estructuralista de Freud: Jacques Lacan* (Traducción de *Écrits* por Tomás Segovia, con colaboración de Pichon Rivière). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lacan. J. (1971) *Lituraterre. Littérature (3)* París. Traducción bilingüe Rodríguez Ponte, E. Recuperado en <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbxjb2xlZ2lvY2xpbljb3xneDo3ZTU4YTkyZjFIMDhjMWE3>
- Lacan, J. (2006 [1975- 1976]) *Seminario XXIII El Sinthome*. Buenos Aires: Ed. Paidós (Tabajo original fechado en 1975- 1976)
- Lacan, J. (1984 [1977]) Préface à l'ouvrage de Robert Georjin, *Cahiers Cistre*, 1977, *Lacan*, 2^{me} édition, Paris, l'Age d'homme, coll. « Cistressai », 1984, pp. 9-17. Recuperado en <http://www.ecole-lacanienne.net/documents/1977-00-00.doc>
- Lautreamont, C. de (1868) *Los cantos de Maldoror*. Barcelona: Belacqua Editorial.
- Libertella, Hector (Comp) (2002). *Literal (1973-1977) Edición facsimilar*. Santiago Arcos Editor. Buenos Aires.
- Libertella, Hector (Comp) (2002). "La flexión literal" (1975, Mayo) pp. 9-4, 145-148. *Literal 1973-1977) Edición facsimilar (2-3)*. Santiago Arcos Editor. Buenos Aires.

Ludmer, J. (1972). *Cien años de soledad: una interpretación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo Editorial.

Maldavski, D. (1968) *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Escuela.

Marquez, Iñaki (2005). *El bilbaíno Ángel Garma (1904–1993), fundador del psicoanálisis argentino*. Bilbao: Edita Fundación BBK.

Martínez Estrada, E. (1933) *Radiofonía de la Pampa*. Buenos Aires: Ed. Audeba.

Masotta, O. (1968) *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

Masotta, O. (1982) *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Masotta, O. (1986). *El modelo pulsional*. Buenos Aires: Catálogos.

Maturo, G. (1968) Los contemporáneos, Ernesto Sábato. En Maturo, *Historia de la literatura argentina*. (Tomo V) Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Mendoza, J. (s.f.) “Una manera de leer provocada por una manera de escribir” Entrevista a Luis Guzmán. Biblioteca Nacional. Recuperado en <http://www.bn.gov.ar/luis-gusman>

Mendoza, J. (s.f.) “Permanecer en la vanguardia” Entrevista a Germán García. Biblioteca Nacional. Recuperado en <http://www.bn.gov.ar/german-garcia>

Ostrov, L. (s.f.). *Verdad y caricatura del psicoanálisis*. Buenos Aires: Abaco.

Pichon Rivière, E (1947). Lo siniestro en la vida y obra del Conde de Lautréamont. *Revista de Psicoanálisis*. Buenos Aires.

Pichon Rivière, E. (1949, marzo-abril) Psicoanálisis del Conde Lautréamont *Revista Ciclo* 2. pp. 5-27 Buenos Aires

Pichon Rivière (1987). *El proceso creador*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Polito, R. (1967) *Aproximación psicoanalítica a Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Rancière, J. (2001) *El inconsciente estético*. Serie Pensamiento Contemporáneo. Buenos Aires: del estante Editorial.

Rancière, J. (2009) *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna cadencia Editora.

Rodrigué, E. (1967) *Heroína*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Soto Bruna, M. J. (1987) La "aesthetica" de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos. *Revista Anuario Filosófico (Vol 20) 2*. URL <http://hdl.handle.net/10171/2298>

Venti, P. (2007) Alejandra Pizarnik en el contexto argentino. *Espectáculo. Revista de estudios literarios (37)*. Universidad Complutense de Madrid.

H- BIBLIOGRAFÍA

Aira, César (1998): *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.

Ambort, M. (2002) *El escritor escondido*. Buenos Aires: editorial Aguilar.

Arlt, R. (1929) *Siete locos*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.

Arlt, R. (1931) *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.

Assoun, P. (1982). *Freud, la filosofía y los filósofos*. Barcelona: Paidós Studio.

Assoun, P. (1982). *Introducción a la epistemología freudiana*. México: Siglo XXI editores.

Basch, C & Yafar, R. (1997) *Sujeto, acto, repetición*. Buenos Aires: Letra Viva.

Baudelaire, Charles (1992). *El spleen de París*. Buenos Aires: Ed. Losada.

Castillo, Jitrik, Marcove, Marí, Ruiz, Epstein, Fridman, Roistacher-Fefer, Gonzalez de Molina, Salvarezza, Ellicker, Seibert (1995) *El vuelo de la interpretación*. Buenos Aires: Ediciones del cifrado.

Correa, M. (1971). *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Eudeba.

Cortina A. & Martinez, E. (1996). *Ética*. Buenos Aires: Akal.

Dellepiane, A (1968) *Ernesto Sábato, el hombre y su obra*. New York: Las Americas

Di Gerónimo, M. (2004) *Narrar por knock out.. La poética del cuento de Julio Cortazar*. Buenos Aires: Simurg.

Ducasse, I. (1868) Los Cantos de Maldoror En: *Conde de Lautréamont: Obras Completas*. Traducción y prólogo Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta.

Duras, M. (1986), *El arrebató de Lol Stein*. Nueva York: The Grove Press.

Francioni, M. (1983). *Psicoanálisis, Lingüística y Epistemología en Jacques Lacan*. Buenos Aires: Gedisa.

Freud, S. (2004) *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1895) Estudios sobre la histeria. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo II, pp. 1-47 Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1908) La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo IX, pp. 159-182) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1909) A propósito de un caso de neurosis obsesiva. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo X pp. 119-195) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1911) Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XII, pp. 217-232) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1915) Pulsiones y destinos de pulsión. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XIV, pp. 65- 134) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1917) Duelo y melancolía. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XIV, pp. 235- 258) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1921) Psicología de las masas y análisis del yo. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XVIII, pp. 63-127) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1924). El sepultamiento del complejo de edipo En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XIII, pp. 177-188) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1930) El malestar en la cultura. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XXI, pp. 1-57-140) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1933) Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XXII, pp. 1- 103) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1939) Moisés y la religión monoteísta. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XXIII, pp. 1- 132) Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1939) Esquema del psicoanálisis. En S. Freud, *Obras Completas* (Tomo XXIII, pp. 133- 139) Buenos Aires: Amorrortu.

García, Germán (2006). *Conversación. En Depresiones en psicoanálisis*. (Comp. Emilio Vaschetto). Buenos Aires: Ed Grama.

Laurent, Eric (2002) *Los objetos de la pasión*. Buenos Aires: Ed. Tres Haches.

Pasqualini, G. (1990). *Psicoanálisis: psicopatología y ética*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Piña, C. (1999) *Alejandra Pizarnik. Una Biografía*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

Muñoz & Cassiani (2006) *La literalidad en "Casa tomada" de Julio Cortazar*. Revista Trimestral de Estudios Literarios, Volumen VI, Número 24.

Sábato (1948) *El túnel*. Buenos Aires: Ed. Planeta.

Venturini, Aurora (2007). *Lautreamont, satánica trinidad*. Buenos Aires: Ed. Quinqué.

Woscoboinik, J. (1991) *El secreto de Borges*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Woscoboinik, J. (1996) *El alma de El Aleph*. Buenos Aires: Nuevo hacer.