

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

Carrera de Psicología

Literatura ◇ Psicoanálisis:

Aproximaciones y Escenas de lo literario en la obra de Freud

Profesora Guía: Francisca Pérez Prado

Profesora informante: María Elena Sota

Metodólogo: Álvaro Gainza

Alumno: Francisco Pisani

Tesis para optar al grado de Licenciado en Psicología

Santiago, Agosto, 2007

*“Sólo la poesía, les dije, puede permitir la interpretación y es en eso que
yo no alcanzo con mi técnica, a lo que ella llega.”*

Jacques Lacan

Resumen

Se propone un recorrido por la obra de Freud, a propósito de las referencias a la creación artística, constituyéndose como objetivo general esclarecer el estatuto y función de lo literario en psicoanálisis.

Metodológicamente se aborda el problema a partir del análisis de fragmentos pertinentes del texto freudiano, organizándolos en ejes temáticos que dan cuenta de la pregunta por la obra de arte y lo literario en su relación con el psicoanálisis.

La estética del siglo XIX emerge como condición de posibilidad de algunos de los descubrimientos freudianos fundamentales; la literatura surge como predecesora del psicoanálisis.

Se exponen y se analizan las aproximaciones de Freud a la novela y la obra de arte, presentando las semejanzas y diferencias con el método clínico.

Para finalizar con una lectura posible sobre la relación-disyunción entre psicoanálisis y literatura, entendidos como prácticas en el lenguaje.

Palabras claves: psicoanálisis, literatura, obra de arte, inconciente, lectura y escritura.

INDICE

1.-Introducción	9
1.1.- Planteamiento del problema: antecedentes	9
1.1.1.-El interés psicoanalítico por la obra de arte y lo literario	9
1.2.- Formulación del Problema y Pregunta de Investigación	14
1.3.- Aportes y Relevancia de la Investigación.....	15
2.-Objetivos:	16
2.1.-Objetivo General:	16
2.2.-Objetivos Específicos:	16
3.-Marco Metodológico	17
3.1.-Ejes temáticos.....	17
3.2.-Fuentes	19
3.3.-Operaciones de análisis.....	22
4.- Marco teórico:	23
4.1.-Psicoanálisis en cuestión.....	24
4.2.-Sobre la causa del psicoanálisis.....	28
4.3.-La traza y la escritura.....	31
4.4.-Un texto de lo sexual	45
4.5.-La escritura de Edipo	53
4.6.-Una gramática de lo inconciente	60
4.7.-La clínica.....	66

4.8.- La Estética y lo literario	77
5.- Análisis	85
5.1. En relación al método de análisis de la obra de arte: Moisés de Miguel Ángel	87
5.1.1.- Lo profano del psicoanálisis en la obra de arte	87
5.1.2.-la poderosa acción del arte. La subyugación del admirador ante el no saber	88
5.1.3.- Sobre el método freudiano de aproximación a la obra de arte	90
5.1.3.1.- La intención del artista se interpreta	90
5.1.3.2.-La lectura de la obra como escritura.....	91
5.1.3.3.- El detalle lo propio del psicoanálisis	92
5.1.3.4.-El detalle entraña un sentido	93
5.1.3.5.-El resto	93
5.1.3.6.-La obra el artista y su destinatario	94
5.2.- En relación al método de análisis de la obra literaria: El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen.....	95
5.2.1.-Un análisis de la ficción poética.....	95
5.2.2.-La alianza entre el poeta y psicoanálisis.	96
5.2.3.- El poeta como precursor de la ciencia psicológica.....	98
5.2.4.-El detalle aquello que permite justificar el análisis	100
5.2.5.- La intención del poeta es inconciente.....	101
5.2.6.-La literatura como ejemplo	101

5.2.7.-La novela como caso clínico.....	102
5.2.8.- la ciencia vencida por la creación poética.....	103
5.2.9.- El equivoco doble sentido	105
5.2.10.- No sólo confirmación psicoanalítica, sino las vías de la construcción artística	106
5.3.- Ejes principales para la sistematización del abordaje freudiano de lo literario.	107
5.3.1.- La pertinencia de la obra de arte en la teoría psicoanalítica.....	107
5.3.1.1 .- Los límites del psicoanálisis en el arte.....	107
5.3.1.2.- El psicoanálisis “no oscurece lo radiante” ni “derriba lo elevado” del arte	111
5.3.1.3.-El psicoanálisis es profano en cuestiones de arte	112
5.3.1.4.-Una relación al contenido.....	113
5.3.1.5.-La poderosa acción del arte: una admiración que subyuga.....	113
5.3.1.6.- El artista expresa su intención y nos las hace aprehensible	113
5.3.1.7.- La intención de la obra se interpreta: de un artista que desconoce su intención.....	114
5.3.1.8.- El espectador, la obra y el artista.....	115
5.3.1.9.- El goce de la obra se funda en el carácter ficcional de la obra.....	117
5.3.1.10.- La danza, el drama y el poema épico	119
5.3.1.11.- Edipo como efecto en el espectador.....	121
5.3.1.12.-La obra realiza la fantasía conciente.....	124
5.3.1.13.-El juego y la poesía.....	125

5.3.1.14.- Fantasía, deseo y obra.....	126
5.3.2.- La particularidad del aporte de lo literario respecto al conjunto de las obras de arte en Freud.	128
5.3.2.1.-La alianza con los poetas.....	128
5.3.2.2.-Las coincidencias entre psicoanálisis y literatura.....	128
5.3.2.3.- Una literatura que antecede al psicoanálisis.....	131
5.3.2.4.- Literatura y el parricidio.....	132
5.3.2.5.- La novela como caso.....	136
5.3.2.6.- El fantasear neurótico como novela.....	137
5.3.2.7.- El caso clínico freudiano como literatura.....	138
5.3.2.8.- La novela como fuente.....	139
5.3.2.9.- El psicoanálisis es a su vez una ficción.....	140
5.3.2.10.- El ejemplo literario	142
5.3.2.11.-La cita que autoriza un decir	142
5.3.2.12- Escenas literarias que permiten plantear problemas analíticos.	143
5.3.3.- El método de análisis literario en Freud y su relación método clínico psicoanalítico.....	144
5.3.3.1.-Una literatura que indaga en la neurosis	144
5.3.3.2.-La sublimación	147
5.3.3.3.-La repetición.....	148
5.3.3.4.-El error en psicoanálisis	148
5.3.3.5.-Una escritura como síntoma.....	149

5.3.3.6.- Biografía y psicoanálisis La reconstrucción de la obra a partir de fantasía/recuerdos	150
5.3.3.7.-El detalle lo propio del psicoanálisis	152
5.3.3.8.- <i>La historia como a posteriori</i>	152
6.- Discusiones ..	154
6.1.-La obra de arte en psicoanálisis.....	154
6.2 .- Lo propio de la literatura en psicoanálisis	157
6.3.- La clínica, la literatura y el psicoanálisis.....	162
7.- Conclusiones	165
7.1.- El arte del psicoanálisis.....	169
7.2.- Literatura y psicoanálisis	179
7.3.- Psicoanálisis: clínica y literatura.....	190
8.- Referencias.....	198
9.- Bibliografía	206

1.-INTRODUCCIÓN

1.1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: ANTECEDENTES

1.1.1.-El interés psicoanalítico por la obra de arte y lo literario

*Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo;
nunca lo dice o lo dice infinitamente y no lo entendemos
o lo entendemos y es intraducible como una música.*

J. L. Borges

El título anuncia en algo lo que se escribe, como una suerte de metonimia toma la parte por el todo. Quizás se constituye en semejanza con el deseo, un deseo desconocido en principio, que requiere un recorrido para constituirse como tal.

Una tesis es una investigación que debiera dar cuenta de un recorrido y por cierto, es inevitable no asistir a algunos lugares comunes. Tópicos que por iteración incansable en la formación universitaria aparecen como destello cegando o iluminando el camino, que se instaura como su propósito, a saber, lo novedoso que aportaría una investigación. Un territorio nuevo conquistado y transmitido en un documento a la institucionalidad científica.

Se trataría de narrar, de modo más o menos afortunado, los territorios visitados, para dar cuenta en la escritura su testimonio. Experiencia que de suyo, es intrasmisible, siempre particular. Alberga la esperanza en aquello que se ha llamado comunicación, de vehiculizar algo de esta imposibilidad estructural propia de todo lenguaje. En una compilación de textos escritos por Georges Bataille¹, su prologador nos dice “La escritura, entonces, no debe ocultar su

¹Silvio Mattoni. La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961. Adriana Hidalgo Editores.

impotencia, su desfallecimiento frente a lo que, por un golpe de suerte quisiera comunicar.” (Mattoni , 1988, p. 10)

Este recorrido que hemos anunciado, es una investigación en el contexto de una institución universitaria, en la que la ciencia y la técnica, se ubican como garantes de lo que la modernidad situaría como los legítimos productores de verdad y saber. Esta situación demandaría la puesta en juego de la transmisión de la novedad que aportaría cierta investigación. Situación compleja, por lo demás en la medida que el material de trabajo es una teoría, y no cualquiera, sino una que se crea y se funda, en tanto práctica, fuera de la universidad.

El *psicoanálisis* ha estado marcado por una vocación de estar en constante diálogo con otras disciplinas. Es así que el nombre propio de aquel que fundó esta disciplina, ha discutido con el discurso médico, con el saber popular, la literatura, la estética y las ciencias sociales. Pero Freud no renegó nunca del intento de hacer del psicoanálisis una *ciencia* y en particular *una ciencia de la naturaleza*. Nuestro autor, un hijo de sus tiempos, mantuvo un diálogo constante con otros saberes, pero sosteniendo como centro su *experiencia clínica* y la de *sus descubrimientos*. Rescató y reincorporó el mito como fuente de verdad, tanto a nivel ontogénico como colectivo -es uno de los pocos autores contemporáneos que ha creado un mito: *la horda primitiva*-. Gesto de incorporar en la *seriedad científica* lo que había sido marginado, rechazado. Gesto que se re-edita en la operación subjetiva es decir, el psicoanálisis se articula en un proceso cuyo centro es el *retorno de lo rechazado*, y más: *en la eficacia de este retorno*. Como nos dice De Certeau: “Donde esto rechazado retornaría pero subrepticamente al presente donde él ha sido excluido.” Para agregar que “**el discurso freudiano, en**

efecto, es la ficción que retorna en la seriedad científica, no solamente como objeto del análisis, sino como su forma. El “estilo” de la novela se convierte en el de la escritura teórica.” (De Certeau, 1998, p. 100).

Como habíamos dicho, el título anuncia en parte de lo que se “trataría un texto”. En este caso, se refiere a la pregunta por el *arte* y la *literatura* en psicoanálisis. Intersecciones que al parecer no aportarían ninguna novedad y que se podrían asociar rápidamente, desde una familiaridad natural. Relación quizás demasiado familiar. Este avenimiento, será puesto entre paréntesis, lo que implica un movimiento de temporalidad relacionado con la suspensión implicada en él. El paréntesis concede un tiempo para lo que encierra, suspende algo que pareciera no tener lugar inmediato. *Es decir, la común asociación entre arte y psicoanálisis, es lo que estará bajo sospecha. Un intento de problematizar y poner en aprietos la naturalidad acaecida entre estos conceptos.*

Existen grandes contribuciones del psicoanálisis a las artes, como también pensadores que han tomado de él, conceptos para hacer una reflexión sobre el arte y la literatura. El ejemplo más claro es del Surrealismo -al cual Freud por lo demás nunca adscribió-. Otros lugares comunes son, la teoría crítica de Frankfurt, cierto estructuralismo francés, los llamados teóricos posmodernos, los estudios literarios y estéticos, los estudios feministas y de género. Sin embargo las relaciones entre Freud y el campo de la producción artística, como veremos, no es directa ni sencilla. Estas relaciones, nos dan cuenta de que no se juega solo la búsqueda de fuentes o experiencias comunes, sino al mismo tiempo de problemas.

Como intentaré mostrar, se trata de una *relación-disyunción*, de relaciones de complicidad y de conflicto entre *arte, literatura y psicoanálisis*. En

la medida en que no se trata de una adscripción complaciente por parte de Freud hacia éstas, sino más bien de una mirada que descubre y produce, a partir de aspectos en principio *anodinos* para una *mirada positiva*, el objeto propio del psicoanálisis.

Como nos dice Rancière “el abordaje freudiano del arte no está de ninguna manera motivado por la voluntad de desmitificar la sublimidad de la poesía y el arte reduciéndolas a una economía sexual de las pulsiones. No responde al deseo de exhibir el pequeño secreto –siempre tonto o siempre sucio– que hay detrás del mito de la creación.” (Rancière, 2005, p. 62). Freud pide al arte y a la poesía que den testimonio a favor de la racionalidad de la fantasía. Intenta re-inscribir en el centro mismo de la seriedad científica lo que había sido excluido de su racionalidad.

En la vasta complejidad de la obra psicoanalítica escrita bajo la autoría de Freud, es posible hallar extensas referencias, citas, análisis de obras de artes como literarias, las cuales no son siempre las mismas, ni necesariamente iguales durante toda su extensión, razón por la cual, esta tesis se propone organizar y diferenciar estos elementos transversales a su obra bajo *ejes temáticos* para su análisis.

El marco metodológico de esta tesis implica la presentación, exposición y análisis de la escritura del autor que inscribió su nombre propio en la fundación de psicoanálisis. Se realizará una lectura de los textos que nos permitirán dar una comprensión a la pregunta por el arte y la literatura en psicoanálisis, en tanto “lugares comunes” transversales en la obra freudiana.

La lectura mencionada se organiza a partir de ejes temáticos: a) En relación al *método* de análisis de la *obra de arte*, en el cual se explorará el abordaje freudiano de la obra de arte, precisando la particularidad del método de análisis de esta temática. b) En cuanto al *método* de análisis de la *obra literaria*, se pretende indagar en los textos freudianos dedicados al análisis de la literatura, bajo la pregunta por el método de análisis en Freud de la obra literaria. c) Sistematización del abordaje freudiano de lo literario. Este eje se subdivide en tres para organizar el abordaje freudiano del arte y en particular de lo literario. Estos subrayan la pregunta por el estatuto y pertinencia de la obra de arte en la teoría psicoanalítica; lo propio de la literatura en la obra de Freud y qué la distingue del arte en general; y por último se analiza las relaciones y diferencias con el método clínico psicoanalítico.

Las fuentes bibliográficas de esta investigación proceden de la teoría psicoanalítica, mayormente de las obras completas de Freud, como también de algunos autores posteriores ligados al psicoanálisis francés, como autores ligados a la filosofía contemporánea en particular Rancière y Derrida.

La teoría psicoanalítica freudiana es la fuente primaria de investigación, como a su vez, la bibliografía para la construcción del marco teórico. Ahora bien, del universo de textos que dispone esta obra, se seleccionaron para el análisis aquellos cuya pertinencia respondan a la pregunta y objetivos de esta tesis. El *procedimiento de análisis*, para esta investigación se basa en un ejercicio de *citar fragmentos* de la obra de Freud, ligados a cada uno de los ejes y sub-ejes propuestos. Los “*fragmentos textuales*” seleccionados por su relevancia e imbricación temática, son subrayados en sus conceptos fundamentales y luego

comentados inmediatamente bajo ellos. Esta manera de proceder permitió esclarecer y profundizar en la escritura de Freud, bajo las preguntas y objetivos que son el “leitmotiv” de esta tesis.

1.2.- Formulación del Problema y Pregunta de Investigación

El campo psicoanalítico tiene como pretensión basar tanto su teoría, su técnica y su fundamento en su práctica clínica. Entonces ¿por qué Freud acude sin cesar a los grandes clásicos, a los grandes creadores, como también a los menos relevantes en la historia del arte? ¿Cuál es la relación del psicoanálisis freudiano con la obra de arte? ¿Qué tipo de diálogo encuentra Freud en el territorio de la creación artística? ¿Cuál es el método con que procede Freud para este acercamiento?

Lo que se puede constatar en una rápida mirada en la obra freudiana, es que la gran mayoría de referencias a las obras de arte, están consagradas a la literatura. **¿Cómo se podría entender esta constatación en el contexto de la obra psicoanalítica? ¿Qué valor tendría para el psicoanálisis freudiano este constante retorno a la literatura? ¿Cuál es el método propuesto por Freud para abordar los textos literarios? ¿Difiere este método del abordaje de las otras obras de arte? ¿Cuál sería la cualidad propia de la literatura para el psicoanálisis freudiano en relación a las otras obras de arte? ¿Existen elementos diferenciales que permitan esclarecer el valor de lo literario para el psicoanálisis?**

1.3.- Aportes y Relevancia de la Investigación

En la extensa obra freudiana es posible constatar un trabajo de pensar aquello que se inscribe bajo la pregunta por la clínica. Del mismo modo comparece ante el lector cierta insistencia de la obra de arte y lo literario. Lugares comunes que persisten en la escritura de Freud como horizonte indistinguido en su particularidad y pertinencia. Pensar, discutir y diferenciar lo propio de la *literatura* en psicoanálisis, en relación a las otras producciones artísticas, emerge como un punto insuficientemente esclarecido por las discusiones analíticas.

Esta investigación permitiría aportar en esta distinción, como también en lo que respecta a aquello que las aproximaciones y escenas de lo literario, en tanto distinto de la obra de arte, ofrecen para la clínica psicoanalítica.

2.-Objetivos:

2.1.-Objetivo General:

- Aportar al esclarecimiento del estatuto y la función de lo literario en la obra freudiana.

2.2.-Objetivos Específicos:

- Discutir la pertinencia de la obra de arte en la teoría psicoanalítica.
- Discutir la particularidad del aporte de lo literario respecto al conjunto de las obras de arte en Freud.
- Identificar los principales aportes y consecuencias del análisis freudiano de lo literario para la teoría psicoanalítica.
- Comparar el método de análisis literario en Freud con el método clínico psicoanalítico.
- Proponer algunos de los ejes principales para la sistematización del abordaje freudiano de lo literario.

3.-Marco Metodológico

Método de este trabajo: montaje literario. Yo no tengo nada que decir. Solo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiare de las formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los voy a inventar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos.
Walter Benjamín

Humberto Eco refiere: “una tesis teórica es una tesis que se propone afrontar un problema abstracto que ha podido ser, o no, objeto de otras reflexiones.”(Eco, 1995, p 33). El material de trabajo en la presente investigación es la escritura teórica freudiana, por consiguiente esta tesis puede inscribirse en éste registro.

En la vasta y compleja obra psicoanalítica escrita bajo el nombre propio de Freud, es posible hallar referencias, citas, análisis de obras de artes como literarias, las cuales no son siempre las mismas, ni necesariamente idénticas durante su obra, razón por la cual se propone para la presente investigación organizar, diferenciar, categorizar, jerarquizar, estos elementos transversales a su obra bajo *ejes temáticos*.

En definitiva, realizar una hipótesis de lectura en la extensa obra de Freud, sobre aquellos elementos que nos permitan dar una comprensión a estos “lugares comunes” diseminados en el texto freudiano.

3.1.-Ejes temáticos

Los ejes temáticos que se presentan a continuación, fueron construidos para guiar una lectura, que permita organizar las referencias y análisis de la obra de arte y literarios. Ellos pueden ser pensados como la pregunta que sostiene una lectura que busca clasificar, jerarquizar y sistematizar elementos textuales en el universo de la obra en cuestión.

a. En relación al *método* de análisis de la *obra de arte*:

Este eje nace a partir de la pregunta por la particularidad del procedimiento freudiano ante la obra de arte, para, de este modo, establecer diferencias y coincidencias con el análisis de lo propiamente literario. En el proceso de búsqueda y selección de textos se encontró solo un texto destinado a este propósito, a saber Moisés de Miguel Ángel [1914].

Se explora el abordaje freudiano de la obra de arte, precisando la particularidad del método de análisis.

b.- En relación al *método* de análisis de la *obra literaria*:

Este eje temático pretende indagar en los textos freudianos dedicados al análisis de la literatura, bajo la pregunta por el método de análisis en Freud de la obra literaria. En el procedimiento de búsqueda se halló solo una obra consagrada totalmente a este objeto. El Delirio y los sueños en la “Gradiva” de I W. Jensen. [1907].

c.- Ejes principales para la sistematización del abordaje freudiano de lo literario.

Este eje se subdivide en tres ejes para sistematizar el abordaje freudiano del arte y en particular de lo literario. Estos subrayan la pregunta por el estatuto y pertinencia de la obra de arte en la teoría psicoanalítica; lo propio de la literatura en la obra de Freud y qué hace la distinción con el arte en general; y por último analizar relaciones y diferencias con el método clínico psicoanalítico.

c.1.- La pertinencia de la obra de arte en la teoría psicoanalítica

Este sub-eje temático intenta brindar una comprensión al lugar y el estatuto del arte en psicoanálisis.

c.2.- La particularidad del aporte de lo literario respecto al conjunto de las obras de arte en Freud.

Se propone organizar citas y referencias literarias en los textos de Freud, para de este modo proponer y disponer de un material de análisis que permita dar cuenta, en tanto hipótesis de lectura, de lo propio de la literatura en la obra de Freud.

c.3.- El método de análisis del arte y lo literario y su relación método clínico psicoanalítico

Se presentan citas y referencias que ofrecen la posibilidad de comparar y distinguir los análisis de lo literario, de obras de arte con la clínica analítica.

3.2.-Fuentes

Las fuentes bibliográficas de esta investigación proceden de la teoría psicoanalítica, mayormente de las obras completas de Freud, como también de algunos autores posteriores.

La teoría psicoanalítica freudiana es la fuente primaria de investigación, como su vez, la bibliografía para la construcción del marco teórico. Ahora bien, del universo de esta obra psicoanalítica, se seleccionaron para el análisis los textos

cuya pertinencia respondían a la pregunta y objetivos de esta tesis, los cuales se agruparon de la siguiente manera:

a) Textos de la obra freudiana directamente relacionados con la literatura. Los siguientes textos fueron escogidos por su ligazón directa con textos literarios, lo que quiere decir que Freud, emprende una lectura analítica a propósito de obras literarias, a partir de citas, escenas, cuentos e incluso una novela.

- LA INTERPRETACIÓN DE LOS SUEÑOS, 1898-9 [1900]
- EL DELIRIO Y LOS SUEÑOS EN «LA GRADIVA» DE W. JENSEN, 1906 [1907]
- OBSERVACIONES PSICOANALÍTICAS SOBRE UN CASO DE PARANOIA («Dementia paranoides»), autobiográficamente descrito (Caso «Schreber»), 1910 [1911].
- El tema de la elección de un cofrecillo, 1913
- Un recuerdo infantil de Goethe en Poesía y verdad, 1917
- LO SINIESTRO, 1919
- Dostoiewski y el parricidio, 1927 [1928]
- Personajes psicopáticos en el teatro, 1904-5?-6? [1942]

b) Textos de la obra freudiana relacionados con el arte en general. El único texto de Freud dedicado íntegramente al análisis de una obra de arte es el que se presenta a continuación.

- El «Moisés» de Miguel Ángel, 1913 [1914]

c) Textos que sin estar directamente dedicados a la literatura o al arte en general ponen en juego estos conceptos.

Las siguientes obras freudianas ponen en juego el problema de lo literario, la obra de arte y sus autores sin estar dedicados íntegramente a esta escena.

- ESTUDIOS SOBRE LA HISTERIA, 1893-5 [1895]
- PSICOPATOLOGÍA DE LA VIDA COTIDIANA, 1900-1
- EL CHISTE Y SU RELACIÓN CON LO INCONSCIENTE, 1905
- El poeta y los sueños diurnos, 1907 [1908]
- La novela familiar del neurótico, 1908 [1909]
- UN RECUERDO INFANTIL DE LEONARDO DA VINCI, 1910
- VARIOS TIPOS DE CARÁCTER DESCUBIERTOS EN LA LABOR ANALÍTICA, 1916
- Los orígenes del psicoanálisis, 1887-02

3.3.-Operaciones de análisis

El procedimiento de análisis para esta investigación se basa en un ejercicio de *citar* fragmentos de la obra de Freud, ligados a cada uno de los ejes y sub-ejes propuestos. Los “*fragmentos textuales*” seleccionados por su relevancia e imbricación temática, son subrayados en sus conceptos fundamentales y luego comentados inmediatamente bajo ellos. Esta manera de proceder permite esclarecer y profundizar en la escritura de Freud, bajo las preguntas y objetivos que son el “leitmotiv” de esta tesis. De este modo se proponen hipótesis de lectura respecto al material hallado.

4.- Marco teórico:

*La teoría es en el fondo un discurso completo, es decir, reflexivo,
pero en estado de prórroga permanente.*

R. Barthes

El marco teórico se puede pensar como una suerte de *caja de herramientas* al decir de Foucault, donde se proponen y se despliegan las categorías principales de una investigación. Son los conceptos en tanto categorías analíticas, los que permitirán leer y poner a trabajar el material seleccionado.

¿Qué sucede cuándo el material de análisis y el objeto de la investigación es a la vez la misma teoría? ¿Cuándo la teoría es objeto y desde donde se produce a su vez la interrogación?

Se podría pensar, que se está en una problemática tautológica. Quizás una salida a esta dificultad podría ser, poner de manifiesto esta tensión y de este modo buscar en la misma teoría psicoanalítica, qué se ha hecho con esta situación con tintes aporéticos.

Lo que podemos encontrar es que en la obra freudiana los conceptos teóricos nunca han estado clausurados y funcionan bajo una lógica de constante problematización.

No se trataría entonces de proceder desde una cierta meta-mirada o metateoría, desde donde enjuiciar la propiedad, la especificidad y eficacia de los conceptos *princeps* del psicoanálisis, sino de poner a trabajar estos conceptos desde su lógica y articulación, justamente en el lugar que cobran todo su sentido, esto es, desde la misma teoría en cuestión.

En primer lugar podríamos preguntarnos ¿Qué entendemos por psicoanálisis? ¿Qué tipo de relación podemos observar entre esta disciplina y Freud? ¿Cómo situar al psicoanálisis respecto a la psicología? ¿Qué posición toma el psicoanálisis respecto a la Psicopatología y en particular disciplinas que se ocupan del “síntoma” como la medicina o la psiquiatría?

4.1.-El Psicoanálisis en cuestión

El psicoanálisis puede ser pensado como una teoría *original* y una práctica *inédita* que investiga y se ocupa de *lo inconciente*, en cuya “causa”² pone como centro la pregunta por la *sexualidad*.

Ahora bien la “originalidad” y lo “inédito” a que nos referimos, no estaría dado por el “descubrimiento” freudiano de *lo inconciente* y de *la sexualidad*. Merced que estos conceptos ya eran objeto de discurso para otras disciplinas. De este modo es importante consignar que: “en lo que concierne al inconciente... “hacia 1870 -1880 la idea general de espíritu inconciente se había convertido en Europa en una trivialidad””³ (Assoun, et al., 1982, p. 136).

En cuanto concierne al ámbito de investigación de la *sexualidad* se puede advertir, que previo al psicoanálisis se inaugura la *Sexología* con Havelock Ellis, es el momento donde la sexualidad es tomada científicamente

² Entiéndase “causa” en esta tesis en su amplio sentido, esto es aquello que se considera como el fundamento, lo que se constituye como lo originario de algo; como a su vez, el motivo o razón para obrar.

³ “Bajo la influencia de Eduard Von Hartmann principalmente, cuya *Filosofía de lo inconciente* (1869) suscita un entusiasmo excepcional durante los años de formación de Freud, la atención general se concentra particularmente en el poder del inconciente” ídem.

como un *hecho* y el comienzo de una ligazón/cristalización a la esfera de la naturaleza. La sexualidad sería nada más y nada menos que una función de orden biológico.

Por lo tanto, no podemos decir que es Freud quien instala estos lugares por primera vez como problemas. Estos se sostienen en un pasado cuya memoria como veremos más adelante en la *Estética*⁴ también procedería con estas nociones en un nivel de visibilidad. Entonces ¿qué es lo nuevo que aportaría Freud?

El *inconciente* del que Freud daría cuenta, puede ser comparado con lo que aportaría Champollion con el texto de los *jeroglíficos*, con algo que habla desde hace mucho, y cuyo código ahora puede ser leído. Es un texto que está a la vista de todos⁵, sin embargo requiere un ejercicio particular para ser descifrado. Es un *inconciente* que habla, que se manifiesta y al mismo tiempo se mantiene como no sabido en aquello que se dice. Como una suerte de *saber* que no se sabe en el habla de un sujeto. Freud hace visible aquello que desaparece por estar a la vista de todos. El inconciente no sería tanto un abismo, una suerte de secreto abisal, sino más bien un saber enneguecedor por ser demasiado luminoso.

En 1896 introduce por primera vez el nombre de *psicoanálisis* ligando así su nombre propio a la teoría naciente y aun por advenir. Es en *Psicoanálisis y teoría de la libido* [1922] cuando da una definición, que me parece pertinente utilizar para el desarrollo de esta investigación, debido a los distintos niveles de complejidad que pone en juego y a los problemas que involucra:

“El psicoanálisis es el nombre de:

⁴ Ver capítulo La Estética y La Literatura

⁵ Los maestros de Freud como Charcot y Breuer, comentaban que en la *neurosis* siempre se trata de “secretos de alcoba” o de “la cosa genital”. Al parecer ellos no pudieron sostener y utilizar estos elementos para el tratamiento. Fue Freud quien le dió, al problema de la sexualidad en relación a la psicopatología, un lugar fundamental en la teoría psicoanalítica.

1° un método para la investigación de procesos anímicos capaces inaccesibles de otro modo.

2° un método terapéutico de perturbaciones neuróticas basado en tal investigación;

y 3° una serie de conocimientos psicológicos adquiridos, que van constituyendo paulatinamente una nueva disciplina científica.” (Freud, 1981, p. 2661).

Es así, que propone el *psicoanálisis* como una investigación de los *procesos psíquicos* y en particular de los *inconcientes*, cuyo acceso solo es posible, a partir de ciertas prácticas o si se nos permite, cierta lectura de esa textualidad. Por lo que puede afirmar: que es un tipo de investigación que produce su objeto; del cual se desprende una *terapia* centrada en el padecimiento de un sujeto en el campo de lo psíquico; y de lo cual por extensión se instituye una nueva *ciencia de la subjetividad*, cuya legitimidad se funda en su propia práctica y descubrimiento.

Esta nueva disciplina científica articula un método de investigación de lo inconciente, con el trabajo terapéutico y sistematización conceptual. Dicho de otro modo, en la investigación de los fenómenos inconcientes es donde emerge el terreno propio del psicoanálisis. En el plano del tratamiento es donde se verifican y se ponen en juego, y es en el campo de la teoría donde se nombra y se le da un cuerpo reticulado conceptualmente. Es en este terreno del nombrar –aquello que le es propio a esta disciplina- donde se materializan y se hacen visibles los conceptos fundamentales del psicoanálisis. Estos son usados como instrumentos en su

clínica y a la vez en su entramado conceptual. Cada descubrimiento freudiano da cuenta de un nudo dialéctico entre clínica y teoría psicoanalítica.

Esta relación definiría nuestra teoría en cuestión como un *programa abierto*, en constante trabajo, es decir nunca acabada, ni clausurada. Freud se refiere al psicoanálisis en una publicación para una enciclopedia⁶ en 1922 donde éste se atendería “más bien a los hechos de su esfera de trabajo, espera a resolver los problemas cercanos a la observación, los pone a prueba nuevamente en la experiencia, siempre está inacabado, siempre está dispuesto a rectificarse o a modificar sus teorías” (Freud, 1981, p. 2664). La teoría y la práctica analítica se erigen en el horizonte siempre problemático de la pregunta por la clínica.

En “Los instintos y sus destinos” [1915] comenta “que el verdadero comienzo de la actividad científica consiste [...] en la descripción de los fenómenos, los cuales inmediatamente son agrupados, ordenados e insertados en relaciones” (Freud, 1981, p. 2039), es decir, el trabajo científico para nuestro autor estaría dado por acotar el fenómeno, darle un estatuto relacionado con una trama de conceptos que así le darían toda su fuerza y sentido. Aquí reconocemos parte del método que utilizará para la construcción de sus conceptos y teoría como también parte de su labor clínica.

Este modo de abordaje de los fenómenos supone cierta racionalidad que rechaza el *sensualismo* como método de conocimiento, o la experiencia pura. No habría de este modo conceptos a priori. Sino más bien, un juego en un espacio intermedio de dialéctica constante entre experiencia y convenciones teóricas. Dialéctica que guiará la escritura teórica como a su vez la transmisión analítica.

⁶ Publicada en la enciclopedia “Handwörterbuch der sexualwissenschaft” ed. M. Marcuse, Bonn, 1923.

Cabe pensar entonces que el psicoanálisis se erige a propósito de problemas clínicos ligados al tratamiento de pacientes histéricos, a los que la medicina convencional les otorgaba el estatuto de simuladores, obedeciendo los principios positivistas de la época. Esto es, no hallaban referente orgánico alguno en el padecimiento de estos pacientes. Es en esta problemática dónde el psicoanálisis se situará. Explorando un territorio donde la ciencia tradicional se declaraba impotente.

4.2.-Sobre la causa del psicoanálisis

Toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser concebida como una especie de lenguaje y esta concepción plantea múltiples problemas nuevos
Walter Benjamín

En el “origen” del psicoanálisis es posible rastrear un milenario padecimiento como su “causa”⁷. Luego de su estadía en París en el Hospital de la Salpêtrière, bajo la enseñanza de Charcot, Freud escribirá en conjunto con Joseph Breuer *Estudios sobre la Histeria [1895]*. En ese texto argumentará a favor de dos resultados principales, hilados a propósito de este padecimiento: “primero, que los síntomas histéricos entrañan un sentido y una significación, siendo sustitutivos de actos psíquicos normales; y segundo, que el descubrimiento de tal sentido incógnito coincide con la supresión de los síntomas, confundiéndose así, en este sector, la investigación científica con la terapia” (Freud, 1981, p. 2661). A partir de la experiencia clínica con la histeria, dedujo en primer lugar que el padecimiento de estos sujetos se constituía en la escena de lo psíquico, cuyos

⁷ Entiéndase “causa” en su amplio sentido.

síntomas encriptados albergaban un “sentido” y una “significación”. El desciframiento de estos emerge aquí como centro del método de tratamiento, desprendiéndose además como una investigación científica de lo inconciente. Se entiende que el significado y el sentido sintomático estarían fuera del registro de la conciencia, “sustituyendo” el funcionamiento “normal” de lo psíquico por uno “patológico” para un sujeto. El “descubrimiento” del sentido desconocido para el sujeto permite una “supresión” de los síntomas.

Las hipótesis teóricas de esta época en Freud, estaban fundadas al igual que en Breuer, por la influencia de Charcot, sobre la Histeria Traumática, cuyo argumento sostiene que los síntomas histéricos estaban, en primer término, afectados por un componente afectivo, cuya presencia en estos pacientes, en gran “cantidad” no pudiera por su intensidad ser evacuado por vías “normales” como a la *conciencia* o a la *motilidad*, razón por la cual tomaba un camino “indebido”, como por ejemplo, al cuerpo, formación sintomática llamada “conversión”. Breuer y Freud a estas representaciones patógenas las nombraron como *traumas psíquicos* y “como pertenecían a tiempos muy pretéritos, pudimos decir que los histéricos sufrían predominantemente de reminiscencias.” (Freud, 1981, p. 2662).

Lo que está a la base entonces es cierta idea de *memoria*, fundado en un pasado que persiste en la actualidad. Un pretérito no elaborado para un sujeto, que busca manifestarse por las vías que le fuera posible, si no es por la conciencia ni por una acción motora específica, este monto energético “represado” busca el camino de la innervación somática. La terapia efectuada para la época era la *Catarsis*, concepto tomado de Aristóteles⁸, donde este monto “represado”, se

⁸ Ver La Poética

evacuaria por vias normales de la descarga del afecto. Freud nos dice a proposito del tratamiento *“los distintos sintomas histricos desaparecian inmediatamente y definitivamente en cuanto se conseguia despertar con toda claridad el recuerdo del proceso provocador, y con el el afecto concomitante, y describia el paciente con mayor detalle posible dicho proceso, dando expresion verbal al afecto”* (Freud, 1981, p.43). Nuestro autor da cuenta con sorpresa del hallazgo clinico: que la evocacion verbal detallada del recuerdo con su concomitante monto afectivo, tiene como efecto la desaparicion de los sintomas histricos. Encontramos aqui una interrogacion a lo psiquico y el recuerdo, al estatuto de la memoria y lo traumatico, como tambien los primordios de la tecnica analitica, dando un lugar central a la palabra en el tratamiento.

Es el comienzo de un tejido teorico cuyos hilos se entrecruzan en las preguntas sobre lo psiquico y lo traumatico, conceptos que llevaran a Freud a pensar lo propio de la memoria, en tanto nudo que articula el entramado del naciente psicoanalisis.

4.3.-La traza y la escritura

*Prolija memoria
Permite siquiera
Que por un instante
Sosieguen mis penas.
Afloja el cordel
Que, según aprietas,
Temo que reviente
Si das otra vuelta*
Sor Juana Inés de la Cruz

Si la histeria sufría de *reminiscencias* causadas por acontecimientos traumáticos, era porque habría un lugar de inscripción donde estos se registraban. Es decir, existiría una pregunta por lo psíquico y por la memoria. “Toda teoría psicológica digna de alguna consideración habrá de ofrecer una explicación de la memoria” (Freud, 1981, p. 214). En 1895 intenta en un escrito intitulado y jamás publicado por él, dar cuenta de esta pregunta. Lo que nuestro autor va a imaginar y diseñar es una "fábula neurológica", al decir de Derrida. Se trataría de un proyecto de *Psicología científica*, es decir hacer una "psicología que sea una ciencia natural" (Freud, 1981, p. 211). Nótese bien psicología, énfasis en pensar lo psíquico a partir de la cientificidad del cual Freud es heredero y portador.

En este apartado intentaremos mostrar un tránsito propuesto por Derrida⁹, en la teoría freudiana en lo que respecta a la representación de la subjetividad. En un primer tiempo antes de 1900 previo al psicoanálisis propiamente tal, con el *Proyecto de Psicología para neurólogos* pondrá en juego para pensar lo psíquico un modelo de trazas, fuerzas y economía psíquica. Luego en *La interpretación de los sueños* [1900], se nombra por primera vez un aparato

⁹ Freud y la Escena de la Escritura en *La Escritura y la Diferencia*. Ed. Antropos.

psíquico en sus tres *instancias*, que aparecería a partir de la figura de una lengua muerta, al modo de los jeroglifos y donde Freud aun no logra encontrar un modelo afortunado que se asemeje a este *aparato*. Será en 1925 cuando encontrará una *metáfora* que cumpla con las condiciones del funcionamiento de lo psíquico, en sus ensamblajes y superficies.

En el *Proyecto* se tratará de "representar los procesos psíquicos como estados cuantitativamente determinados de partículas materiales especificables, dando así a estos procesos un carácter concreto e inequívoco. El proyecto entraña dos ideas cardinales:

1. Lo que distingue a la actividad del reposo debe concebirse como cantidad (Q) sometida a leyes generales del movimiento;
2. Como partículas materiales en cuestión deben admitirse las neuronas, N y $[Q\eta]$ y [neuronas y cantidad]." (Freud, 1981, p. 211)

El *Proyecto* para Freud será concebido a partir de sus observaciones clínicas psicopatológicas "en particular las representaciones hiperintensas, tal como ocurren en la histeria y en la neurosis obsesiva, donde... el carácter cuantitativo se destaca en mayor claridad que en condiciones normales," (Freud, 1981, p. 212). Esta preocupación clínica lo convoca a pensar y a representar los procesos psíquicos, para esto imagina dos clases de neuronas: unas ligadas a la función recepción, cuya característica sería la permeabilidad y la de no poner resistencia, a las que simboliza como neuronas $[\phi]$; y otras impermeables, capaces de memoria, las neuronas $[\psi]$. Las primeras dejarían pasar la cantidad $[Q]$ como si no poseyeran *barreas de contacto* o sea después, de pasar por ellas

una excitación mantienen su identidad, quedan del mismo modo como estaban, vírgenes, prestas a otra nueva excitación; y las segundas donde habrían *barreras de contacto*, de modo que difícilmente dejan pasar cantidad [Q] a través de ellas. Estas neuronas pueden quedar después de la excitación en un estado distinto al anterior, o sea que ofrecen una posibilidad de representar la memoria.

Habría entonces neuronas ϕ permeables que no ofrecen resistencias, sin capacidad retentiva y neuronas impermeables ψ , dotadas de resistencia y portadoras de memoria y por lo tanto de lo psíquico. Estas neuronas ψ son permanentemente modificadas por el pasaje de una excitación, o de otro modo, sus *barreras de contacto* quedan en un estado de permanente alteración. “La memoria está representada por las facilitaciones (Bahnung) existentes entre las neuronas ψ ” (Freud, 1981, p. 215). Ahora bien Freud dirá, que las facilitaciones no son iguales, sino que la memoria esta representada por las diferencias de estas *facilitaciones o abrirse-paso*, en un terreno que se resiste. La memoria es entendida, entonces como cierta persistencia de una vivencia que ha dejado una traza. Esta puede ser por cierta “magnitud” que produce excitación y un *abrirse-paso* y como a su vez, cierta frecuencia de repetición que no incrementa Q η , pero que sin embargo deja una impresión. La *facilitación* o el *abrirse -paso* dependería de la *cantidad*, que pasa por una neurona en el proceso excitativo y el número de veces que el proceso se repite. Repetición e impacto de cierta “magnitud” que dejan un resto, una huella.

Una tendencia primaria de los sistemas neurales, sostenida a pesar de sus modificaciones, es evitar alta cantidad de Q η , como también disminuir en lo posible esta carga. Sin embargo esta reducción es limitada, por lo que Freud

llamaría el *apremio de la vida*, lo cual violaría así el principio de inercia- es decir tensión cero-, el sistema se vería obligado a conservar una reserva de cantidad $Q\eta$. Con este fin debe aumentar el número de neuronas impermeables, esto es capaces de memoria. Evitando así catexias por medio de *abrirse-paso*, es de notar que las facilitaciones sirven a la función primaria.

Las neuronas ψ comportarían varias conexiones con otras neuronas, varias *barreras contacto*, de esto dependería la posibilidad de seleccionar las excitaciones que a su vez determinan el *abrirse-paso* de modo diferencial. Estas diferencias en el *abrirse-paso* darían cuenta de la memoria, en la violencia de la inscripción de la huella.

Freud, al introducir el problema de la cualidad nos dice “ni siquiera hemos mencionado el hecho que todas las teorías psicológicas, además de cumplir los requisitos planteados por el enfoque científico natural, deben satisfacer otra demanda fundamental. En efecto, habrá de explicarnos todo lo que conocemos de la más enigmática manera, a través de nuestra “conciencia”, y dado que esta conciencia nada sabe de lo que hasta ahora hemos estado presuponiendo –de cantidades y neuronas- y dicha teoría habrá de explicar también esta falta de conocimiento” (Freud, 1981, p. 221).

De lo que se trataría es de la descripción de procesos psíquicos, que están fuera del conocimiento de la conciencia. La conciencia suministra cualidades, sensaciones que hablan de diferencias y “cuya *alteridad* es discernida en función de las relaciones con el mundo exterior” (Freud, 1981, p. 222).

Para Freud ni los sistemas ϕ ni el ψ , cumplen con las condiciones para dar cuenta de la conciencia, y es entonces cuando introduce un tercer sistema de

neuronas ω –wahrnehmung (W), percepción-. Sería un sistema perceptual que estaría en relación con los otros dos y cuya excitación daría cuenta de las distinciones de la cualidad. Tres sistemas neuronales que se disponen de tal forma, que funcionarían de modo relacionado. Las neuronas ω ϕ ψ darán cuenta de los procesos psíquicos, a partir del *abrirse-paso*, cuyo efecto es un resto, memoria de una violencia de la traza.

Paul Ricoeur, nos dice a propósito de este texto "pero lo curioso, es que Freud no va más allá, en el Proyecto, en cuanto a determinar la naturaleza de "Q". No se enuncia ninguna magnitud: sólo se habla de "cantidades bajas" o de "cantidades excesivas", pero sin ley numérica alguna relativa a la cantidad. ¡Extraña cantidad esta!" (Ricoeur, 1987, p.67). Más que una energética pareciera ser un modelo, una metáfora. El *Proyecto de psicología científica* no está gobernado por números a pesar del énfasis en la *cantidad*, sino que como Freud dirá son "ideas cardinales" lo que se desprende del *Proyecto*. Por una parte, son principios físicos como el de la *constancia* y el de la *inercia*. Este último se sostiene en la tendencia de todo sistema, intenta reducir sus propias tensiones a cero, a partir de descarga de cantidades, una tendencia a librarse de ellas. Por su parte la ley de la *constancia* da cuenta de que todo sistema tendería a mantener lo más bajo posible su nivel de tensión. Ahora bien, el sistema propuesto debe vérselas con la imposibilidad de eliminar todas las tensiones, por lo que Freud llama *el apremio de la vida*, dado que tensión cero sería igual a la muerte.

En el juego de Cantidad Q η , propuesto por Freud, se desprende la idea de que a mayor cantidad de tensión o de cantidad Q η habría mayor *displacer*. En la descarga de este monto energético se encontraría el polo del *placer*. En esta

relación se puede rastrear, cierta continuidad con *Más allá del principio del placer* [1920]. El sistema intentará mantener cantidad Q_1 en el menor nivel posible y defenderse del aumento para mantener su nivel. Habría una proporción entre cantidad Q_1 de excitación y el esfuerzo requerido para la fuga del estímulo de modo que el principio de inercia no sea violado por ello. El sistema neuronal se ve forzado a renunciar a su principio de inercia, debe de algún modo tramitar las cantidades Q_1 acumuladas para la satisfacción de las exigencias por una *acción específica*. Los estímulos endógenos, somáticos requieren ser descargados, como por ejemplo de hambre, sed o sexuales, sólo con una acción específica, dirigida al mundo exterior. Esto sería el *apremio de la vida*, al decir de Freud, lo que significa un abandono de la tendencia a la inercia o de otro modo tensión cero. “Según un motivo que no dejará de regir el pensamiento de Freud, se describe este movimiento como esfuerzo de la vida que se protege a sí misma *difiriendo* la inversión peligrosa, es decir, constituyendo una *reserva* (*Vorrat*). El gasto o la presencia amenazadores son diferidos con la ayuda del abrirse-paso o de la repetición. ¿No es esto ya un rodeo (*Aufschub*) que instaura la relación del placer con la realidad? ¿No es ya esto la muerte en el principio de una vida que no puede defenderse con la muerte más que por la *economía* de la muerte, la diferancia, la repetición, la reserva?” (Derrida, 1989, 278).

Anatomía fantástica que Freud imagina y que portará como proyecto mucho de lo que el psicoanálisis desarrollará. Fisiología consistente en una economía basada en la cantidad sin números, en juego de inhibiciones, barreras de contacto, abrirse-paso (*Bahnung*) violencia de la traza, en una plataforma que se resiste en oposición de fuerzas. Una economía de la vida y de la muerte.

Es un esfuerzo científico en forma de *fábula* y un ejercicio interpretativo a partir de la clínica. Un trabajo de desciframiento del síntoma, en la textualidad de los trazos inscritos. Las diferencias entre los abrirse-paso, sería lo propio de la memoria, pura diferencia y en consecuencia de lo psíquico. Sólo esa diferencia permitiría la elección de caminos, de itinerarios del abrirse-paso (Bahnung). Entonces la memoria podría pensarse como la pura diferencia del abrirse- paso en territorio de lo psíquico.

En *La interpretación de los sueños* [1900] Freud intenta mostrar una técnica que permitiría llevar a cabo lo que el título de esta obra pone en juego. Lo que supone para nuestro autor, poner a trabajar la pregunta por lo *onírico* como producto y efecto de procesos psíquicos representados en una topología. El modo metafórico que propondrá Freud en esta obra, se trataría de una *máquina óptica*, donde nuevamente, al igual que en el *Proyecto*, prescinde de la anatomía conocida¹⁰, para desarrollar “la idea... de una *localidad psíquica*. Vamos ahora a prescindir por completo de la circunstancia de sernos conocidos también anatómicamente el aparato anímico de que aquí se trata y vamos a eludir asimismo toda posible tentación de determinar en dicho sentido la localización psíquica. Permaneceremos, pues, en un terreno psicológico y no pensaremos sino en obedecer a la invitación de representarnos el instrumento puesto al servicio de las funciones anímicas como un microscopio compuesto, un aparato fotográfico o algo semejante. La localización psíquica corresponderá a un lugar situado en el interior de este aparato, en el que surge uno de los grados preliminares de la imagen. En el microscopio y en el telescopio son estos lugares puntos ideales; esto

¹⁰ “Morfológicamente al menos –es decir, desde el punto de vista histológico- no se conoce ninguna prueba de la misma.” Pág. 217 Proyecto. Por lo tanto, se puede pensar menos en descripción neurológica que en forma metafórica.

es, puntos en los que no se halla situado ningún elemento concreto del aparato. Creo innecesario excusarme por la imperfección de estas imágenes y otras que han de seguir. Estas comparaciones no tienen otro objeto que el de auxiliarnos en una tentativa de llegar a la comprensión de la complicada función psíquica total, dividiéndola y adscribiendo cada una de sus funciones aisladas a uno de los elementos del aparato... Creo que nos es lícito dejar libre curso a nuestras hipótesis, siempre que conservemos una perfecta imparcialidad del juicio y no tomemos nuestro débil armazón por un edificio de absoluta solidez.” (Freud, 1981, p. 672) Esta imperfección a que Freud hace referencia, viene dada ya desde el *Proyecto* cuando intenta representar la complejidad de lo psíquico con lo que podríamos llamar su condición necesaria “retener y permanecer, no obstante, receptivo”. La *máquina óptica*, no cumple con estos requisitos, sin embargo permitiría por su parte representar lo psíquico como localidades, que se articularían de modo conjunto, con cierta direccionalidad y espacialidad de los lugares asignados, para que de modo “virtual”, en esa idealidad de lo psíquico, como una suerte de montaje, éste emerja. Podríamos decir que para Freud, como aquí representa la complejidad que nos ocupa, se definiría como un “entre” desde donde se pone en juego lo psíquico y no en una anatomía o lugar describible en lo real.

“Nos representamos, pues, el aparato anímico como un instrumento compuesto a cuyos elementos damos el nombre de *instancias*, o, para mayor plasticidad, de *sistemas*.”(Freud, 1981, p. 672) Estos sistemas/instancias, se presentarían en una espacialidad y una direccionalidad, similar a los diversos sistemas de los lentes del telescopio, dispuesto uno detrás de otro. “En realidad no

necesitamos establecer la hipótesis de un orden verdaderamente espacial de los sistemas psíquicos. Nos basta con que exista un orden fijo de sucesión establecido por la circunstancia de que en determinados procesos psíquicos la excitación recorre los sistemas conforme a una situación temporal determinada” (Freud, 1981, p. 672). Esta direccionalidad es fundamental dado que el sueño será pensado como un “ir en contra” de ésta, o como Freud lo denomina propiamente como *regresión*. Concepto que da cuenta de un pasado trazado que retornaría o de un presente siempre anterior o demorado.

Freud desarrollará a propósito de estos *sistemas*, tres *instancias* psíquicas que nombrará como lo *conciente*, *pre conciente* y lo *inconciente*. Comportarían lugares y a su vez funciones, dadas por la direccionalidad y juegos de fuerzas en el que cobrarían su sentido. La *labor onírica* es para Freud siempre un cumplimiento de deseo inconciente, que buscaría su realización en esta figurabilidad que el sueño ofrecería. Esto sería posible sólo partir de la transformación o traducción de la transferencia de representaciones a través de las *instancias* que en el sueño se harían manifiestas. Esto es siempre bajo la mirada cauteladora de una *instancia crítica* y del mecanismo de la *regresión*. Ambos conceptos en su diferencia y pertinencia permitirán la figurabilidad del sueño. Restando así un contenido latente sólo conocible por la interpretación en donde se alberga el sentido del mismo. Es decir el sentido deviene sólo *a posteriori*, nunca es originario ni está dicho de ante mano.

Las ideas latentes y el contenido manifiesto son para Freud dos versiones del mismo contenido. Ambas difieren en su modo de manifestarse, asemejándose al trabajo de traducción de un texto. De este modo lo latente se hace comprensible

sólo luego de este ejercicio. “Las ideas latentes nos resultan perfectamente comprensibles en cuanto las descubrimos. En cambio, el contenido manifiesto nos es dado como un jeroglífico, para cuya solución habremos de traducir cada uno de sus signos al lenguaje de las ideas latentes. Incurriríamos, desde luego, en error si quisiéramos leer tales signos dándoles el valor de imágenes pictóricas y no de caracteres de una escritura jeroglífica.” (Freud, 1981, p. 516) Representación textual de lo psíquico, dado un tejido cifrado donde el sueño es una escritura arcaica a descifrar.

Freud se pregunta “si muchos de tales símbolos no poseerán siempre, como ciertos signos de la taquigrafía, una significación fija, y nos sentimos tentados de componer una nueva “clave de los sueños”. (Freud, 1981, p. 559) La escritura china, daría ciertas luces a esta interrogación pertinente en Freud, en la medida que no se trataría de códigos estáticos. La escritura idiogramática se trataría de significaciones dependientes del contexto en que se hallan inscritos aquellos símbolos. El sentido se produce por el valor diferencial de los signos ubicados en relación a otros. El sueño procedería bajo el mismo principio. La comparecencia ante la significación latente del sueño sólo sería posible con un ejercicio de traducción, el cual nunca sería total o mera transcripción, sino que su condición es la pérdida. Dado que el contenido manifiesto y el latente en el sueño no estarían dados en relación de *identidad*. Lo manifiesto es una escritura antigua y lo latente es una producción *a posteriori* de traducción e interpretación, por lo tanto, nunca acabada, ni total. Freud dirá que existiría un punto siempre inalcanzable, que se restaría a la interpretación que lo denominará como *ombligo del sueño*. “En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en

tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que por lo demás no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto. Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido. Las ideas latentes descubiertas en el análisis no llegan nunca a un límite y tenemos que dejarlas perderse por todos lados en el tejido reticular de nuestro mundo intelectual. De una parte más densa de este tejido se eleva luego el deseo del sueño.” (Freud, 1981, p. 666) Algo se resta, se sustrae y se pierde al “tejido reticular de nuestro mundo intelectual” al momento de interpretar. El *ombligo del sueño* es un punto de convergencia de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar ligado a lo desconocido. Se podría pensar como lejanía y agujero que *hace de límite a algo que no tendría límite*.

Para Freud el sueño se trataría de una escritura original, que pone en escena la palabra sin oponerse a ella. Piensa un modelo de escritura irreducible al habla y que comporta como los jeroglíficos, elementos pictográficos, ideogramáticos y fonéticos. El sueño no sería, de este modo un lenguaje, sino que estaría en analogía con la escritura antigua. “Teniendo en cuenta que los medios de representación del sueño son principalmente imágenes visuales y no palabras, habremos de equipararlo más adecuadamente a un sistema de escritura que a un lenguaje. En realidad, la interpretación de un sueño es una labor totalmente análoga a la de descifrar una antigua escritura figurada, como la de los jeroglíficos egipcios. En ambos casos hallamos elementos no destinados a la interpretación, o respectivamente, a la lectura, sino a facilitar, en calidad de determinativos, la comprensión de otros elementos. La múltiple significación de diversos elementos

del sueño encuentran también su reflejo en estos antiguos sistemas gráficos, lo mismo que la omisión de ciertas relaciones que en uno y otro caso han de ser deducidas del contexto.” (Freud, 1913, p. 1858) El sueño se resiste a la traducción directa o a la identidad pura de un significante y un significado, se rebela a ser símbolo o un código pre-establecido. Esta escritura original comporta una masa de elementos codificados en el curso de la historia de un sujeto inscrito en el devenir colectivo. “Mi procedimiento no es tan cómodo como el popular método “descifrador”, que traduce todo contenido onírico conforme una clave fija. Por el contrario, sé que el mismo sueño puede presentar diferentes sentidos, según quién lo sueñe o el estado individual al que se relacione.” (Freud, 1981, p. 411).

En 1925 con el *wunderblock*, Freud encuentra como representar lo psíquico con la condición que tenga una superficie siempre virgen y un lugar para la inscripción, lugar y tiempo de la memoria. El modo de pensar lo psíquico será la escritura: “Hace poco ha surgido en el comercio, con el nombre de “*block* maravilloso”... -que- si lo observamos más detenidamente encontramos en su construcción una singular coincidencia con la estructura por nosotros supuesta de nuestro aparato perceptor y comprobamos que puede, en efecto, ofrecernos dos cosas: una superficie receptora siempre pronta y huellas permanentes de las anotaciones hechas” (Freud, 1981, p. 2809). En este objeto, encontramos lo que Freud presentaba como condición necesaria de lo psíquico: capacidad ilimitada para la recepción y conservación de las trazas. Se trataría de una *máquina escritural*. Lo psíquico será representado como un texto, como una escritura.

Es en el *Wunderblock*,¹¹ donde realiza lo que en el *Proyecto* consigna como “el momento inimaginable” y en él proyectará al conjunto del *aparato* psíquico. El texto de lo psíquico se fundará en la violencia de la traza, inscripción de una escritura representada en una máquina escritural. Ella no funciona sola, en sí misma es un cadáver, requiere de “dos manos” una que escribe y otra que levante la lámina para la desaparición de la huella. La huella comporta un doble estatuto desde su impresión con el punzón: la repetición, desaparición, la legibilidad e ilegibilidad. La huella se borra a sí misma, se resta a sí misma, está presta a su borradura. El sujeto de la escritura sólo existe a condición de las distintas capas, laminillas, superficies, juego de fuerzas y resistencias y de la represión. Interjuegos de tramas, sistemas en superposición.

Freud recurre a modelos metafóricos, que no tienen relación con la lengua hablada, ni con la escritura fonética, sino con la grafía nunca sometida totalmente a la palabra.”Apela con ella a signos que no vienen a transcribir una palabra viva y plena, presente a sí y dueña de sí” (Derrida, 1989, p. 274).

¹¹ Dejemos la magnífica descripción de Freud del *block* maravilloso, cito en extenso “es una lámina de resina o cera de color oscuro, encuadrada en un marco de papel y sobre la cual va una fina hoja transparente, sujeta a su borde superior y suelta al inferior. Esta es la parte más interesante de todo el aparato. Se compone, a su vez de dos capas separables, salvo en los bordes transversales. La capa superior es una lámina de celuloide, y la inferior, un papel encerado muy delgado y traslúcido. Cuando el aparato no es empleado, la superficie interna del papel encerado permanece ligeramente adherida a la cara superior de la lámina de cera.

Para usar este *block* maravilloso se escribe sobre la capa de celuloide sobre la hoja que cubre la lámina de cera. Para ello no se emplea lápiz ni tiza, sino, como en la antigüedad, un estilo o punzón. Pero en el *block* maravilloso, el estilo no graba directamente la escritura sobre la lámina de cera, que por medio de la hoja que la recubre, adhiriendo a la primera, en los puntos sobre los que se ejerce presión, la cara interna del papel encerado, y los trazos así marcados se hacen visibles en un color más oscuro, en la superficie grisácea del celuloide. Luego cuando se quiere borrar el escrito basta separar ligeramente de la lámina la hoja superior, cuyo borde inferior queda libre. El contacto establecido por la presión del estilo entre el papel encerado y la lámina de cera, contacto al que se debía la visibilidad del escrito, queda así destruido, sin que se establezca de nuevo al volver a tocarse ambos, el *block* maravilloso aparece otra vez limpio y dispuesto a acoger nuevas anotaciones” (Freud, 1981, p. 2809).

En el Proyecto se trataría de una *metáfora* neurológica y no de una descripción, diferencia que signaría con precisión el esfuerzo freudiano de “no confundir el andamio con el edificio”. Se trata de *pasos abiertos* por donde más tarde los sueños usarían aquellos surcos. En la *Traumdeutung* nos presenta al sueño como enigma, comparado con el sistema de escritura antigua jeroglífica y no con un lenguaje. Escritura silenciosa, que no tiene nada que comunicar al igual que el jeroglífico.

En el *Proyecto* se trataría de huellas sin escritura, en la interpretación de los sueños *máquina óptica* y en *wunderblock* lo psíquico se asimila a la abstracción de una *máquina escritural*. Un tránsito en que se puede leer en Freud el paso desde la traza hacia una escritura.

El *block* maravilloso “es a la vez una profundidad sin fondo, un infinito remitir, y una exterioridad completamente superficial: estratificación de superficies, cuya relación consigo, cuyo interior, no es más que la implicación de otra superficie igualmente expuesta. En él se juntan las dos certezas empíricas que nos constituyen, la profundidad infinita en la implicación del sentido, en el involucramiento ilimitado de lo actual y, simultáneamente, la de la esencia pelicular del ser, la carencia absoluta de fondo” (Derrida, 1989, p. 307). Lo psíquico quedaría dispuesto a partir de una topología plurilaminar, cuya profundidad, no estaría dada más que por la superficie escritural, por una huella que desaparece ante sí misma.

4.4.-Un texto de lo sexual

¡Oh, fantasía, que de tal modo nos arrebatas a veces
fuera de nosotros mismos, que nada siente el hombre
aunque suenen mil trompetas en torno suyo!
¿Quién te anima cuando no recibes
impresión alguna de los sentidos?
Dante Alighieri
La divina comedia

La pregunta de Dante Alighieri sobre quién anima a la fantasía, es pertinente para el psicoanálisis. Freud desarrollará esta cuestión en su obra tomando un lugar fundamental. La fantasía tendría su lugar de inscripción en lo psíquico, cuyo soporte, como hemos desarrollado, es la memoria pensada a partir de la traza y la escritura que se abre- paso, facilitando y resistiéndose en el juego de la vida y la muerte. La vida que se protege a sí misma difiriendo aquello que se constituye como peligro, con la ayuda de la repetición. Esta relación instala la relación entre placer y realidad, como a su vez la muerte al principio de la vida. La fantasía como escena se despliega para Freud en estos intersticios.

La investigación sobre lo psíquico, y en particular a lo que llamó *lo inconciente*, tiene como horizonte y como su “causa” *lo clínico*. Es decir, se inauguró como disciplina a partir de su relación con la *psicopatología* y en particular, como hemos visto, con la *histeria*. Preguntas desde donde se construirá la teoría psicoanalítica, inaugurando así un procedimiento *original* de investigación y de tratamiento cuyo objeto y método le son propios.

Freud, como hemos dicho, no es descubridor de *lo inconciente* ni de *lo sexual*, ambos ya pertenecían a una tradición de investigación, el primero para la filosofía y el segundo para la ciencia. *Lo original* que nuestro autor aportará a

estos conceptos, es hacer una nueva lectura, creando cierta inflexión en este campo ya dado de antemano.

La histeria sufría de *reminiscencias*, memoria de un hecho sexual traumático “causa” de la neurosis. Los maestros de Freud, le habían mencionado ya, que la histeria se trataba siempre de “*secretos de alcoba*” o de “*la cosa genital*”¹². Pero no estaban dispuestos a sostenerlo como teoría.

Freud toma el hallazgo en forma de “dichos” de sus maestros y lo trabaja con la seriedad científica y bajo su particular estilo. Aquí es posible rastrear la emergencia de la *etiología sexual* de toda neurosis. Es entonces, cuando escuchará el texto sexual de este padecimiento. El síntoma deja de ser absurdo y gratuito –como lo era o lo es para la ciencia positiva- y se hace audible, toma sentido y carácter de una escritura cifrada que testimoniaría la condición sufriente y dramática para un sujeto.

¹² Freud relata en *Historia del movimiento psicoanalítico* [1914] con su característico estilo poético, la escena donde se aproxima el descubriendo del fundamento sexual de toda neurosis: “Recién ingresado yo como interno en el hospital, acompañaba a Breuer en un paseo por la ciudad cuando se le acercó un individuo, solicitando hablar con él urgentemente. Me separé un poco de Breuer, y al terminar éste su diálogo, me comunicó, con su acostumbrada amabilidad instructiva, que se trataba del marido de una de sus pacientes, el cual le había traído noticias de ella. La mujer ‘añadió’ había comenzado a conducirse en sociedad de un modo tan singular, que la familia, suponiéndola neurótica, había decidido encargarle de su tratamiento. «Pero en estos casos ‘concluyó’ se trata siempre de secretos de alcoba.» Y al preguntarle yo, asombrado, qué es lo que quería decir con aquellas palabras, insistió: «Sí, secretos del lecho conyugal», extrañando que la cosa me hubiera parecido tan inaudita.

Años después, en una de las reuniones nocturnas a las que Charcot invitaba a sus discípulos y amigos, me encontraba yo cerca del venerado maestro, a quien Brouardel parecía relatar alguna historia interesante de su práctica médica de aquel día. Al principio no puse cuidado, pero poco a poco fue ligando mi atención el relato. Un joven matrimonio de lejana procedencia oriental: la mujer, gravemente doliente; el marido, impotente o muy torpe. “Tachez donc” -oí repetir a Charcot-, “je vous assure, vous y arriverez”. Brouardel, que hablaba en voz más baja, debió de expresar entonces su asombro de que en tales circunstancias surgieran síntomas como los que presentaba su enferma, replicando Charcot vivamente: “Mais, dans des cas pareils, c'est toujours la chose génitale, toujours..., toujours..., toujours”. Y al hablar así cruzó sus manos sobre el vientre y movió dos o tres veces el cuerpo con su peculiar vivacidad. Recuerdo que durante un momento quedé poseído del más profundo asombro y me dije: «Pero si lo sabe, ¿por qué no lo dice nunca?» Sin embargo, olvidé pronto esta impresión; la anatomía cerebral y la producción experimental de parálisis histéricas absorbieron todo mi interés” (Freud, 1981, p. 1899) .

Entre 1895 y 1897, el autor de *La interpretación de los sueños*, desarrollará una teoría para explicar la etiología de la neurosis, conocida como la *Teoría de la seducción*, la cual posteriormente sería abandonada y reconocida como “*error*”.

En el curso del tratamiento, los pacientes de Freud relataban recuerdos de experiencias de seducción sexual por parte de un adulto, las que el sujeto padeció pasivamente con espanto (*sexualschreck*). Esquemáticamente, esta teoría se puede presentar en dos momentos: el primero, como un evento para un sujeto en su temprana infancia, relacionado con un acontecimiento sexual en el que se veía involucrado, sin disponer de la madurez somática suficiente ni la posibilidad de integrarlo como experiencia; y en un segundo tiempo, en un nuevo acontecimiento no necesariamente de carácter sexual para el sujeto, que evocaría algún rasgo asociativo de la huella dejada por esa primera experiencia, lo que a modo *retrospectivo* desencadenaría efectos traumáticos. Estas representaciones serían reprimidas.

Se trataría de una seducción en la infancia que provocaría *a posteriori* (*nachtraglich*) un efecto traumático, por mediación de un segundo acontecimiento que produciría una *represión* a ese recuerdo de la seducción sufrida en la infancia. De este modo, la teorización freudiana daba sus primeros pasos hacia la conceptualización de lo inconciente y la represión, bajo la lógica del retorno de un pasado olvidado.

En la carta número 69 a Fliess, Freud dará cuenta de una nueva vuelta en su teoría que dará pie a las concepciones psicoanalíticas propiamente tales, fundadas en el “*error*” de atribuir la etiología de la histeria solamente a

seducciones reales. “Permíteme que te confíe sin más dilaciones el gran secreto que en el curso de los últimos meses se me ha revelado paulatinamente: ya no creo en mis neuróticos... Así, comenzaré históricamente, señalándote de dónde surgieron los motivos de mi actual incredulidad. El primer grupo lo forman los continuos desengaños en mis intentos de llevar mis análisis a una verdadera conclusión;... En segundo lugar, la asombrosa circunstancia de que todos los casos obligaban a atribuir actos perversos al padre..., y la comprobación de la inesperada frecuencia de la histeria, en la que siempre se cumple dicha condición, siendo en realidad poco probable que los actos perversos cometidos contra niños posean semejante carácter general. (Más aún: la perversión tendría que ser infinitamente más frecuente que la histeria, dado que la enfermedad sólo puede producirse cuando los sucesos [las experiencias traumáticas] se acumulan y cuando se agrega un factor que debilita la defensa.) En tercer término, la innegable comprobación de que en el inconsciente no existe un «signo de realidad», de modo que es imposible distinguir la verdad frente a una ficción afectivamente cargada. (Queda abierta así la posible explicación de que la fantasía sexual adopte invariablemente el tema de los padres). Cuarto, la consideración de que ni aun en la psicosis de más profundo alcance llega a irrumpir el recuerdo inconsciente, de modo que el secreto de las vivencias infantiles no se traduce ni en el más confuso estado delirante. Si advertimos así que el inconsciente nunca puede llegar a superar la resistencia de la consciencia habremos de abandonar la esperanza de que en el tratamiento pueda producirse el proceso inverso, hasta llegar a la completa dominación del inconsciente por lo consciente.

Influido a tal punto por estas consideraciones, me sentí dispuesto a abandonar dos cosas: la posibilidad de resolver totalmente una neurosis y la de establecer con certeza su etiología en la infancia...

¿Serán, por lo tanto, estas dudas sólo un episodio en mi progreso hacia nuevos conocimientos?” (Freud, 1981, p. 3579).

Esta pregunta pareciera comportar la intuición de su respuesta, un movimiento un *abrirse paso* hacia nuevos problemas tanto clínicos como teóricos. Podemos observar que lo que Freud pone en juego, como “progreso” ante las dudas que emergen en su práctica, dice relación con el descubrimiento fundamental de las *escenas de seducción* narradas por sus pacientes. Las histéricas, parecían inventar aquellas escenas –aunque no por ello mentían o simulaban-, ellas serían producto de sus fantasías inconcientes. Es decir el reconocimiento de este “error” teórico, permitirá el nacimiento de la teoría psicoanalítica, en conjunto con la formulación de conceptos como *fantasía, inconciente, realidad psíquica, deseo, escena primaria, complejo de Edipo y sexualidad infantil*.

Las histéricas referían sus síntomas a traumas sexuales infantiles, lo nuevo entonces que descubre es que estas *escenas* podrían ser fantaseadas por ellas, fantasmagorizadas, por lo tanto significaría que no habría que tener sólo en consideración la “*realidad material*”, la historia efectiva, real si se quiere, sino que también habría que formular otro espacio, *otra escena* esto es una “*realidad psíquica*” “*de modo que es imposible distinguir la verdad frente a una ficción*”. Lo traumático sería entonces el *recuerdo* y no el acontecimiento mismo situado en

una realidad histórica, es decir lo traumático se situaría en esa *escena otra* que será *la realidad psíquica*.

En estas escenas de seducción fantaseadas, es donde quedaría abierta la posible explicación de que la fantasía sexual albergue a los padres, movimiento en la teorización freudiana, donde más tarde podrá definir conceptos princeps del psicoanálisis a saber: *deseo, escena primaria y complejo de Edipo*.

Pero también Freud se interroga sobre la terapia, en cuanto al llamado “fin del análisis” al decir “los continuos desengaños en mis intentos de llevar mis análisis a una verdadera conclusión” y en “la posibilidad de resolver totalmente una neurosis”. Expone además las ideas relacionadas con la “*roca de la castración*” o lo que en *La interpretación de los sueños* denominará como el “*ombbligo del sueño*”, “el inconsciente nunca puede llegar a superar la resistencia de la consciencia, habremos de abandonar la esperanza de que en el tratamiento pueda producirse el proceso inverso, hasta llegar a la completa dominación del inconsciente por lo consciente.” Es entonces que el inconsciente se hace inapropiable, desconocimiento radical para un sujeto en su restarse a la “dominación” de la conciencia.

El paso de *la teoría de la seducción* a la *teoría del fantasma* (phantasie), se podría pensar como un movimiento dialéctico en la medida que esta última porta elementos de la primera. Esto es, nunca abandonará completamente la primera. *La fantasía psíquica* se constituirá con trazos de “verdades históricas” y en un movimiento de redacción *ficcional* posterior.

Fantasía que nuestro autor ligará al *deseo inconsciente*, enmarcada por cierto *guión* que ésta confiere. Es así que la *realidad psíquica* se constituye en

relación a la *fantasía* y al *deseo inconcientes*, confiriéndole un valor y efectos de realidad. De este modo la *realidad psíquica* se emplaza como punto de resistencia y heterogeneidad a la realidad material.

En la redacción del recuerdo cuyo material es la fantasía para su escritura, la plataforma necesaria sería la memoria, desde donde hará escena la ficción y sus efectos. Todo sucedería como si la redacción del recuerdo mediado por la fantasía cobrase un estatuto de realidad psíquica.

Una forma de pensar la ligazón entre deseo, fantasía y realidad psíquica, tiene relación con cierta condición fundamental del infante humano. Ésta estaría dada por su condición de prematuración y desamparo inaugural, lo cual arroja al infante a una relación de dependencia a un otro para su auxilio, cuidado y mucho más fundamentalmente la posibilidad de su sobrevivencia.¹³

Un estado de necesidad para el infante que otro suplirá al brindar sus cuidados, será el momento inaugural de aquella “primera experiencia de satisfacción”. Esta experiencia, en tanto momento *mítico*, se produciría bajo el modelo freudiano del juego de fuerzas. La supresión de la tensión, es decir estado

¹³ Freud expresa la ligazón entre fantasía, deseo y realidad psíquica de la siguiente forma: “El niño hambriento grita y patalea; pero esto no modifica en nada su situación, pues la excitación emanada de la necesidad no corresponde a una energía de efecto momentáneo, sino a una energía de efecto continuado. La situación continuará siendo la misma hasta que por un medio cualquiera – en el caso del niño, por un auxilio ajeno- se llega al conocimiento de la experiencia de satisfacción, que suprime la excitación interior. La aparición de cierta percepción (el alimento en este caso), cuya imagen mnémica queda asociada a partir de este momento con la huella mnémica de la excitación emanada de la necesidad, constituye un componente esencial de esta experiencia. En cuanto la necesidad resurja, resurgirá también, merced a la relación establecida, un impulso psíquico que cargara de nuevo la imagen mnémica de dicha percepción y provocará nuevamente esta última, esto es, que tenderá a reconstituir la situación de la primera satisfacción. Tal impulso es lo que calificamos de deseos. La reaparición de la percepción es la realización del deseo, y la carga psíquica completa de la percepción, por la excitación emanada de la necesidad, es el camino más corto para llegar a dicha realización. Nada hay que nos impida aceptar un estado primitivo del aparato psíquico en el que este camino quede recorrido de tal manera que el deseo termine en una alucinación. Esta primera actividad psíquica tiende, por tanto, a una identidad de percepción, o sea a la repetición de aquella percepción que se halla enlazada con la satisfacción de la necesidad” (Freud, 1981, p. 689).

de necesidad por una *acción específica* de ese otro cuidador, dará origen a la disminución de ésta, y al concomitante *placer* que este movimiento origina.

La *percepción* de esta *acción específica* que resuelve la necesidad con el objeto indicado, se *abre paso* en el registro mnémico. La satisfacción queda unida así a la *imagen* que la ha procurado y que ha dejado su huella. En caso de una nueva tensión o estado de necesidad, la imagen mnémica que produjo placer será catextizada, siendo percibida, produciendo de este modo, el mismo indicio de realidad pasado en forma de una *alucinación*. Este intento de satisfacción de la necesidad daría cuenta de la imposibilidad de reencuentro con el objeto de aquella mítica primera experiencia de satisfacción, signando así la entrada al registro de la repetición, en un dramático simulacro de encuentro con aquello ya perdido para siempre. Es así que el *deseo* para Freud tiene su “causa” en la búsqueda de satisfacción real, pero constituyéndose en un modelo de la alucinación. Pérdida del objeto y en la imposibilidad radical de una identidad en la vivencia. El deseo tiene un cause cuyo estatuto es la memoria de esa mítica experiencia que intentará re-editarse o de otro modo a realizarse. Se trataría en este primitivo aparato psíquico del infante, de la búsqueda la disminución del estado de tensión en la satisfacción, o lo que es lo mismo en su polo opuesto -portaría en sí mismo- una tendencia hacia el placer. Entrada a la realidad psíquica ligada a la fantasía y al deseo que se ha inaugurado por la relación fundamental a otro y la traza en el registro mnémico. La relación al otro y la fantasía en su estatuto de realidad abre la pregunta por la sexualidad y en particular a la constitución subjetiva. Preguntas a las que nuestro autor dará cuenta con la lectura de una obra clásica de la

literatura universal. Edipo de Sófocles, permitirá la construcción y denominación del complejo homónimo.

4.5.-La escritura de Edipo

*Ya comprendo la verdad
Estalla en mis deseos,
En mis desencuentros
Ya comprendo la verdad
Ahora a buscar la vida
Alejandra Pizarnick*

Si Freud no es el primero en dar cuenta de lo sexual ni de lo inconciente, sí, se le puede nombrar como descubridor de lo enigmático que estas escenas son para un sujeto en sus formaciones y efectos sintomáticos.

Dará cuenta de una construcción textual de la neurosis cuyo argumento central encuentra su cause en el desfiladero de lo sexual. En el trabajo clínico con neuróticos encontrará una escena ligada a la *seducción*¹⁴: la corrupción del infante por un adulto. Posteriormente elaborará a partir de estos materiales clínicos, la

¹⁴ Nuestro autor escribe en su *Autobiografía* [1925] dirá: “Antes de adentrarme más en el estudio de la sexualidad infantil he de recordar un error, al que sucumbí durante algún tiempo, y que hubiese podido serme fatal. Bajo la presión del procedimiento técnico que entonces usaba, reproducían la mayoría de mis pacientes escenas de su infancia cuyo contenido era su corrupción sexual por un adulto. En las mujeres este papel de corruptor aparecía atribuído, casi siempre, al padre. Dando fe a estas comunicaciones de mis pacientes, supuse haber hallado en estos sucesos de corrupción sexual durante la infancia las fuentes de las neurosis posteriores. Algunos casos en las que tales relaciones con el padre, el tío o un hermano mayor habían continuado hasta años cuyo recuerdo conservaba clara y seguramente el sujeto, robustecieron mi convicción. ... Cuando luego me ví forzado a reconocer que tales escenas de corrupción no habían sucedido realmente nunca, siendo tan sólo fantasías imaginadas por mis pacientes, ... **los síntomas neuróticos no se hallaban enlazados directamente a sucesos reales, sino a fantasías optativas, y que para la neurosis era más importante la realidad psíquica que la material.** Fue éste mi primer contacto con el **complejo de Edipo**, que después había de adquirir tan extraordinaria importancia para el psicoanálisis; pero entonces no llegué a vislumbrarlo debajo de su fantástico disfraz. De todos modos, la corrupción efectuada en la infancia conservó un lugar, aunque más modesto, en la etiología de la neurosis” (Freud, 1981 p. 2776).

universalidad de lo que llamará la *escena primaria*, la cual tomará toda su realidad en la fantasía inconciente. Estas darían cuenta de la inclusión de un sujeto, en un acto sexual de los padres como participante u observador. Para luego darle el estatuto de *fantasía originaria*. En estas escenas es donde nuestro autor escuchará el texto de la neurosis basado en una escritura de lo sexual, que lo aproximará a pensar el atolladero del *deseo* como leitmotiv de la neurosis.

En el guión de la *escena* fantaseada es donde Freud podrá encontrar el *Complejo de Edipo*, que estaba oculto bajo un “fantástico disfraz” y en este sentido podrá hacer uno de los grandes descubrimientos del psicoanálisis. Es en el disfraz de la fantasía, que ahora comporta toda la seriedad de descubrimiento científico y que se constituye ahora en verdad psíquica.

Es en su *autoanálisis* donde escribirá sobre Edipo por primera vez y lo consagrará como ubicuo para todo infante: “Se me ha ocurrido sólo una idea de valor general. También en mí comprobé el amor por la madre y los celos contra el padre, al punto que los considero ahora como un fenómeno general de la temprana infancia...Si es así, se comprende perfectamente el apasionante hechizo del Edipo rey...pero el mito griego retoma una compulsión del destino que todos respetamos porque percibimos su existencia en nosotros mismos. Cada uno de los espectadores fue una vez, en germen y en su fantasía, un Edipo semejante, y ante la realización onírica trasladada aquí a la realidad todos retrocedemos horrorizados, dominados por el pleno impacto de toda la represión que separa nuestro estado infantil de nuestro estado actual.” (Freud, 1981, p.)

Edipo es entonces un lugar en donde se pueden figurar algunos de los acontecimientos infantiles cuyo estatuto para Freud toma el de “regla general”. La

característica central es un *pasaje* por lo que llamaré un *complejo*, donde se pondrá en juego la sexualidad, el deseo y la castración. La noción de Complejo se puede entender como un conjunto de representaciones, fantasías y movimientos libidinales, catéxias objetales en la historia de un sujeto, las cuales dejarán marcas constituyentes en la subjetivación, que a su vez no cesará de manifestarse a lo largo de la vida y obra de un sujeto. Edipo acontece en la literatura para Freud¹⁵, tanto en sus autores, elección de temas y personajes, marcando la ubicuidad del complejo.

Es en 1910 que aparece por primera vez impreso el nombre de *Complejo de Edipo*¹⁶ donde se describe como la relación de amor hacia la madre y sentimiento de ambivalencia hacia el padre, para en 1924 “designándose cada vez más claramente como el fenómeno central del temprano período sexual infantil. Luego ocurre la disolución. Sucumbe a la represión y es seguido del período de latencia” (Freud, 1981, p. 2750). El fin de este complejo para Freud estará dado por su imposibilidad y su propio fracaso, pero también dirá, porque llega el momento de su disolución. A pesar de que es vivido de modo particular, tiene un

¹⁵ Luego Freud continúa con su argumento utilizando otra figura literaria, *Hamlet* de Shakespeare. Se preguntará a propósito del sentimiento de ambivalencia basado en el amor y odio hacia la figura del Padre: “Se me ha ocurrido fugazmente que esto mismo podría ser el fundamento de Hamlet. No me refiero a las intenciones conscientes de Shakespeare, sino que prefiero suponer que fue un suceso real el que lo impulsó a la presentación de su tema, merced a que su propio inconsciente comprendía el inconsciente de su protagonista. ¿Cómo explicaría el histérico Hamlet su frase: «Así la conciencia nos hace a todos cobardes»? ¿Cómo explicaría su vacilación en matar al tío para vengar al padre, cuando él mismo no ha tenido el menor reparo en mandar sus cortesanos a la muerte y en asesinar tan ligeramente a Laertes? **¿Cómo explicarlo mejor, sino por el tormento que en él despierta el oscuro recuerdo de que él mismo meditó idéntico crimen contra el padre impulsado por su pasión hacia la madre?** ¹⁵ «Y si hemos de ser tratados de acuerdo con nuestros méritos, ¿quién escaparía de ser azotado?» Su conciencia [moral] no es sino su conciencia inconsciente de culpabilidad. Su frialdad sexual al dirigirse a Ofelia, su rechazo del instinto de engendrar hijos y, finalmente, su transferencia del acto cometido, de su padre al padre de Ofelia, ¿acaso no son rasgos típicamente histéricos? ¿Y no logra, por fin, acarrear su propio castigo de la misma peregrina manera que emplean mis histéricos, sufriendo idéntico destino que el padre al ser envenenado por el mismo rival?” (Freud, 1981 p. 3584).

¹⁶ Ver Sobre un caso especial de elección de objeto en el hombre [1924].

componente dado por la “herencia” (Freud, 1981, p. 2750) y habrá de caer bajo el peso de una trayectoria predeterminada, al tener que pasar al siguiente momento del “desarrollo” humano.

En el caso del niño, en la llamada etapa fálica, éste se ve muy interesado en el descubrimiento de su aparato genital, el cual es productor de placer. Este será investido narcisísticamente. Sin embargo advertirá, que las personas mayores no están muy a gusto con su descubrimiento, desde donde surgirá la amenaza de privarle aquella parte de su cuerpo. Esto es la amenaza de castración, generalmente nos dice Freud son las mujeres las cuidadoras y las que amenazan al niño con que el padre hará efectivo este castigo. Pero también puede ser que se le amenace con privarle de la mano como simbolismo conectado con el goce masturbatorio. Nuestro autor suma a la amenaza, el descubrimiento de la diferencia anatómica de los cuerpos como fuente de la posibilidad de castración, representándose así, la pérdida de su propio pene. Es entonces cuando la satisfacción amorosa tiene un alto precio: la castración, surgiendo de este modo un conflicto de intereses. Generalmente el niño se aparta del complejo de Edipo, y las cargas libidinales quedan así abandonadas y sustituidas por identificaciones surgiendo el *super-yo* como introyección de la autoridad paterna, que garantizará ante el yo la represión de las tendencias libidinosas anteriores. Las tendencias libidinales quedan en parte desexualizadas, sublimadas e inhibidas en cuanto su fin, transformadas en tendencias sentimentales.

En el caso de la niña, el clítoris comportaría el lugar del pene, pero cuando ha tenido la ocasión de compararlo con la anatomía masculina, siente el suyo como pequeño y en desventaja. Conservará por algún tiempo en su fantasía

la esperanza de que crecerá, para luego abandonarla. Su falta de pene se lo explica suponiendo que en principio poseía un pene igual que los varones, pero que lo ha perdido por la castración. La renuncia del pene, en su Edipo sólo es soportada por una compensación simbólica, ésta es tener un niño varón. Su complejo de Edipo culmina, con el deseo largamente sentido, de obtener del padre como regalo un niño, de darle al padre un hijo.

De este modo el complejo de Edipo marcará la culminación de la sexualidad infantil, instalando la represión del deseo sexual por la madre, y la identificación con el progenitor del mismo sexo. Su sepultamiento estará dado por la ganancia de un *superyo* que estará ligado al orden de la represión y al *ideal del yo* en articulación con la sublimación. De este modo un sujeto accede a un grupo social participando de la realidad y ubicándose en un “rol” sexual.

Para Freud el *complejo de Edipo* tendrá su asiento en la herencia, es decir en un registro filogenético. Para esto inventa un *mito* para dar cuenta del origen de lo social fundado en el asesinato del padre de la horda primitiva, por parte de los hermanos excluidos por él. Era un padre violento y celoso de sus mujeres. Sólo él tenía el privilegio y el poder de gozar de ellas. Los hermanos un día se organizan y ponen en acto lo que no habrían logrado individualmente, le dan muerte a su padre, lo devoran haciendo un festejo canibalista. Lo incorporan y se identifican con su fuerza a partir de su cuerpo devorado. Pero los hermanos también amaban a su padre, es decir había en ellos sentimientos ambivalentes - odio por lo que les privaba y a las vez amor- a su figura. Es a partir de estos acontecimientos que nace en ellos el arrepentimiento y una conciencia de culpa compartida. El muerto se volvió más poderoso de lo que era en vida. Lo que antes

él había impedido con su existencia ahora ellos mismos se lo impedían en una situación psíquica de obediencia de efecto retardado -nachträglich-. Declararon no permitida la muerte del sustituto paterno -el tótem- y renunciaron a las mujeres de su horda, ahora liberadas. Como cada uno de los hermanos habría querido ocupar el lugar del padre muerto, el que hubiera osado hacerlo, habría de correr su misma suerte, fundando así la prohibición del incesto, la exogamia y el principio del intercambio, si es que deseaban seguir viviendo en comunidad. Así salvaron la unidad que los había hecho fuertes y que podría haber descansado en quehaceres y sentimientos homosexuales, tal vez nos dice Freud establecidos en ellos en épocas del destierro.

Este mito intenta articular dos registros a las cuales llamaremos *filogenético* y *ontogenético*, es decir conecta el desarrollo de la especie humana a partir del mito de la *horda* y el registro del devenir individual. En otras palabras, el asesinato del padre y su regreso después de muerto con mayor potencia y eficacia que cuando estaba vivo, se manifiesta en la conciencia de culpa de los hermanos. Es a partir de esta culpabilidad que se cimentará la vida en sociedad y la *religión*. Se instala la prohibición del incesto, el origen de la *exogamia* y *el principio del intercambio*, en otras palabras es la posibilidad de la *represión* -no todo es posible, no todo se puede hacer- y su concomitante la *sublimación* como posibilidad de la cultura. Esta *represión* pone en juego el centro del psicoanálisis como el *retorno de lo reprimido*, un *resto irreductible* que pulsa por volver. El mito de la *horda primitiva* nos dice Freud, coincide con dos deseos reprimidos en el *Complejo de Edipo* algo del orden del incesto y del asesinato al progenitor.

Tras el asesinato del padre y su asimilación por el banquete totémico ocurre una ganancia que reside en la culpabilidad, donde los hermanos acceden al poder del padre, se convierten en él y él en ellos, dejando de ser excluidos y se vuelven padres a su vez. Doble movimiento, que dará origen a las instituciones, pero que no garantizará su perfecto funcionamiento, un resto / algo quedará excluido, sin representación. Con la muerte del padre queda un agujero, el cual intenta ser llenado por el tótem, representación que dará cuenta de un vacío y que fallará en la obturación completa de aquella falta que se instala como irreductible. Freud pondría en juego dos estrategias psíquicas en los actos irrepresentables (la relación sexual y la muerte) y las representaciones estructurantes como la identificación al padre. Lo traumático pone en suspenso la representación. El asesinato del padre es una repetición, no está en juego una representación, lo que permitiría pensar algo de lo traumático en la medida que podría ser ejemplificado con los actos de seducción o violencia, que retornan en un sujeto, y que repite, sin poder representárnoslo, ni nombrarlo, esto es reproduciéndolos en sustitutos sintomáticos, somatizaciones o pasos al acto. Es así como el asesinato del padre de la *horda primitiva* pudo repetirse, sin ser representado. Hasta que la *devoración-identificación* con el padre gracias al banquete canibalista, podría pensarse como un acto simbólico de identificación al padre. Es justamente este banquete totémico que hace corte de la mera repetición, donde la identificación simbólica con el padre muerto da lugar a una diferencia, una entrada a otro orden: *el de la cultura, la vida en sociedad y la religiosidad*, pero que no asegura un funcionamiento sin fallas, donde un resto no cesaría de no inscribirse.

4.6.-Una gramática de lo inconciente

La mitología, la tragedia y la literatura trabajados por Freud, en su estatuto de ficción, intentan explicar y dar cuenta de la naturaleza del objeto que es propio al psicoanálisis. Lo inconciente fundado en lo irrepresentable para un sujeto, cuya lógica se liga a la repetición y a sus formaciones sustitutivas, se presenta como un texto cuya gramática, Freud intentaría descifrar en su escritura.

Paul-Laurent Assoun (1984) comenta que los *cinco psicoanálisis* publicados por Freud entre 1905 y 1918, pueden ser agrupados bajo lo que llama una “gramática del síntoma”. Conceptualización que expone como si cada uno de ellos fueran capítulos de un libro, un gran libro imaginario: “La histeria (“el caso Dora”); La fobia infantil (“el caso Juanito”); La neurosis obsesiva (“el hombre de las ratas” y “el hombre de los lobos”); La paranoia (“el caso Schreber”).” Cabría señalar, continúa Assoun, que la exposición freudiana de los casos clínicos toma la “*forma novelada*”, cuyo eje rector es la pregunta por el destino del síntoma en relación a la lógica del deseo descubierta por Freud.

Assoun también propone que se puede construir, algo así, como una especie de “*tratado del sentido inconciente*” en la obra freudiana, organizados por capítulos articulados *a posteriori*, con una “cohesión notable”. “En estos años decisivos, Freud completa en cierta medida un libro imaginario” cuyas partes se podrían organizar “en un plan de esta clase: Libro I: gramática del síntoma; Libro II: gramática del sueño; Libro III: gramática del “síntoma cotidiano”; Libro IV: gramática del chiste; Libro V: gramática mitológica.” Es posible preguntarnos ¿qué es lo que le da cohesión a este “gran libro imaginario” en la obra de Freud?

A lo que el mismo Freud podría contestar, lo que esta gran obra tiene como lógica central es una “gramática” de la *represión*.

El autor de *La interpretación de los sueños* dirá en “Historia del movimiento psicoanalítico [1914] “La teoría de la represión,-es la- piedra angular del edificio del psicoanálisis” (Freud, 1981, p. 1901). Esta “piedra angular” será lo que sostendrá el dispositivo teórico psicoanalítico.

El descubrimiento de la *represión*, es lo que hacía de tope para develar aquellos contenidos inconcientes en el análisis. “Dicho de otra manera, el inconciente se organiza como texto psíquico a partir de esta operación fundamental mediante la cual el sujeto intenta rechazar las representaciones ligadas a las pulsiones” (Assoun, 1984, p. 162). Es posible pensar al inconciente entonces, como un “no querer saber” o de otro modo un “saber que no quiere saberse”, sustrayéndose siempre en el ahorrarse a la conciencia de los contenidos pulsionales insostenibles para un sujeto.

Freud en *La represión* [1915], presenta la hipótesis de que el estudio psicoanalítico ha llevado a concebir que la *represión* no es un mecanismo originariamente dado y sólo es posible luego de la separación de las instancias tópicas. División entre conciente e inconciente, donde la esencia de la *represión* “consiste exclusivamente en rechazar y mantener alejados determinados elementos” (Freud, 1981, p. 2055). Estos elementos son las *pulsiones*.

La *pulsión* es entendida por Freud como una suerte de esfinge, un concepto “límite entre lo anímico y lo somático” (Freud, 1981, p.2041), la cual no es reprimible en si misma, sino sólo su *representante*, esto es su *representación psíquica*.

La problemática de la *pulsión* en Freud da cuenta de la historización de un sujeto en su trayecto libidinal, abriendo así un corte entre una sexualidad animal –signada por instintos- y la humana conferida por esa historización.

El *objeto* de satisfacción sexual es variable y contingente, dependiendo de este modo de la historia de un sujeto. Esta discusión es la que está puesta en juego en *Tres ensayos para una teoría sexual* 1905 [1925]. En este texto desarrollará la idea de que las *pulsiones* son el origen de la sexualidad infantil, que estará determinada por el paso a través de distintas zonas erógenas¹⁷, lo que luego conformará lo que Freud llamó el *autoerotismo*), que dará pie a las teorizaciones sobre el *narcisismo primario* que se puede entender como la correspondencia del conjunto de las *pulsiones parciales* sobre el *yo* y no sólo sobre una parte específica del cuerpo.

En *Dos principios del funcionamiento mental* [1911] dará cuenta de dos conjuntos *pulsionales* ordenados según su funcionamiento en el *aparato psíquico*. Las *pulsiones sexuales* gobernadas por el *principio del placer* y otras gobernadas por el *principio de realidad*, a saber las *pulsiones de autoconservación*.

Para casi diez años más tarde, presentará en su *proyecto metapsicológico*, dos tipos de *pulsiones*. Una al servicio de la vida -como ya lo había desarrollado-, y otra que pondría en tensión su teoría pulsional anterior de manera dialéctica, la cual tendería a un retorno a un estado inanimado, a un estado inorgánico, esto es una *pulsión de muerte*. Estas estarían en constante conflicto. La *pulsión de muerte* estaría ligada a la *compulsión a la repetición*. Esta se refiere a la tendencia a volver a estados de dolor y sufrimiento de forma repetitiva. Una suerte de

¹⁷ La teoría psicosexual de Freud, se sostiene en el recorrido pulsional y libidinal, que recorre distintas zonas erógenas en orden sucesivo e inclusivo: Boca, ano, fállica, latencia y genital.

constante retorno de un sujeto a situaciones dolorosas. Cuestión que pone en aprietos el *principio de placer* del organismo y sobre todo a su conservación.

Para Freud las *pulsiones* pueden ser sublimadas, transformadas en su contrario, vueltas sobre la persona y reprimidas. En el caso de la represión lo que se reprime no es ella en sí misma, sino su *representante*, su *representación* que encuentra su asiento en un componente orgánico.¹⁸

La represión como mecanismo será para Freud siempre *a posteriori* y ligado a los *procesos secundarios*, pero cuya condición de posibilidad es la *represión originaria* –*Urverdrängung*–, donde se constituirá un núcleo que ha sido reprimido originariamente que producirá atracción sobre lo rechazado. Requiere sin embargo, a la vez, de la repetición de la fuerza represora. De esto se desprende, la idea de un retorno incesante de lo reprimido, en las *formaciones del inconsciente*. Así el sujeto no sabe nada de lo reprimido más que por sus sustituciones que se manifiestan en forma cifrada.

En su texto *La negación* [1925] –*Verneinung*– dará cuenta de cómo el sujeto encontrará un modo de aceptar intelectualmente lo reprimido, sin embargo persistiendo la esencia de lo reprimido. Es una forma de pensamiento que confiesa de una manera que se libra al mismo tiempo de la represión. “El contenido de una

¹⁸ “Tenemos, pues, fundamentos, para suponer una primera fase de la represión, una **represión primitiva**, consistente en que la representación psíquica de la pulsión, se ve negado el acceso a la consciencia. Esta negativa produce una **fijación**, o sea que la **representación de que se trate perdura inmutable a partir de este momento, quedando la pulsión ligado a ella...**

La segunda fase de la represión, o sea la **represión propiamente dicha**, recae **sobre ramificaciones psíquicas de la representación reprimida** o sobre **aquellas series de ideas, procedentes de fuentes distintas, pero que han entrado en conexión asociativa con dicha representación**. A causa de esta conexión sufren tales representaciones el mismo destino que lo relativamente reprimido. Así, pues, la **represión propiamente dicha es un proceso secundario**. Sería equivocado limitarse a hacer resaltar la repulsa, que partiendo de lo consciente actúa sobre el material que ha de ser reprimido. **Es indispensable tener también en cuenta la atracción que lo primitivamente reprimido ejerce sobre todo aquello**, con lo que le es dado entrar en contacto. **La tendencia a la represión no alcanzaría jamás sus propósitos si estas dos fuerzas no actuasen de consuno y no existiera algo primitivamente reprimido, que se halla dispuesto a acoger lo rechazado por lo consciente.**^{18a} (Freud. 1981, p. 2054)

imagen o un pensamiento reprimidos pueden, pues, abrirse paso hasta la consciencia de lo reprimido; en realidad, supone ya un alzamiento de la represión, aunque no, desde luego, una aceptación de lo reprimido. Vemos cómo la función intelectual se separa en este punto del proceso afectivo. Con ayuda de la negación se anula una de las consecuencias del proceso represivo: la de que su contenido de representación no logre acceso a la consciencia, de lo cual resulta una especie de aceptación intelectual de lo reprimido, en tanto que subsiste aún lo esencial de la represión.” (Freud, 1981, p. 2884)

En el inconciente, nos dirá Freud, no existiría *índice de realidad* como tampoco el *no*. “En el análisis no hallamos ningún «no» procedente de lo inconsciente, así como el de que el reconocimiento de lo inconsciente por parte del yo se manifieste por medio de una fórmula negativa. La prueba más rotunda de que un análisis ha llegado al descubrimiento de lo inconsciente es que el analizado reaccione al mismo tiempo con las palabras: «En eso no he pensado jamás.»” ((Freud, 1981, p. 2886).

Freud refiere otro mecanismo psíquico: la *denegación* –*Verleugnung*- el cual desautoriza una realidad o representación, que dice relación con *la castración*.

De este modo lo que falla en las neurosis es la *represión*, en el intento de la pulsión de irrumpir en la conciencia, lo que impone una *solución de compromiso*. En cambio para la psicosis es bajo la lógica de la *denegación* donde un fragmento de realidad es reprimido. Pensará también de la *perversión* y en los *Tres ensayos* dirá que ésta se presenta como el *reverso de la neurosis*. Es más, es una tentativa de no enfrentar al padre pagando con una estrategia fetichista. Estas

“estructuras subjetivas” propuestas, se desprenden, de un modelo teórico que piensa la sexualidad y la estructuración psíquica, en un trayecto libidinal particular para un sujeto, donde se ponen en juego el complejo de Edipo, como también el complejo de castración.

4.7.-La clínica



“La lección de anatomía del profesor Tulp” (1632)
Harmenszoon Van Rijn Rembrandt

En la presente obra de *Rembrandt* es posible observar el ejercicio de la mirada sobre un cuerpo. Un cadáver objeto de disección y de la mirada escudriñadora de la ciencia naciente. La búsqueda de develar los misterios de la naturaleza, de abrir sus secretos. Arrancarle a ella, todo enigma sería la premisa de la modernidad. El supuesto, se podría pensar, es que la naturaleza tendría cierta legalidad, cierto orden que esperaría ser descifrado. Una escritura en la naturaleza que esperaría su lectura y reescritura en los registros científicos.

Es un cuerpo, desplegado como campo sobre el cual se ensaya una semantización de los pliegues, superficies y espacios. A su vez muestra un

movimiento de transmisión de la experiencia devenida en discurso científico. Se trata de narración por la autoridad del enseñante.

La medicina moderna ha fijado su nacimiento a finales del siglo XVIII cuando reflexiona sobre sí misma, operación que instala, como nos dirá Foucault, una modestia eficaz de lo percibido. Modestia que no respondería a una actitud de deshecho o de recriminación de la teoría, si no más bien un movimiento que coincide con una mirada que se detiene en el sufrimiento del hombre. Padecimientos que reclaman ser resueltos por la ciencia y la técnica. Operación que funda la modernidad: la subjetividad se mira a sí misma, desplazamiento del eje de lo divino a lo humano.

Las formas del pensar médico se detienen ante la escena de la percepción del color, las manchas, la dureza, las superficies del cuerpo. Espacio de la mirada que se sorprende y se abre a los contenidos empíricos ante lo que se posa el ojo. Es el ojo quien deviene en depositario y fuente de la claridad que permitiría traer a la luz la verdad. Es esta mirada la que fundará a un sujeto, que es a la vez objeto, condición de posibilidad de una experiencia clínica.

No habría entonces división entre teoría y experiencia, la formación del método clínico está vinculada a la emergencia de la mirada del médico en el campo de los signos y síntomas¹⁹.

¹⁹ “En la tradición médica del siglo XVIII, la enfermedad se presentaba al observador de acuerdo con síntomas y signos. Los unos y los otros se distinguen por su valor semántico, así como por su morfología. El síntoma es la forma bajo la cual se presenta la enfermedad: todo lo que es visible, él es lo más cercano a lo esencial; y es la primera transcripción de la naturaleza inaccesible de la enfermedad. Tos, fiebre, dolor de costado y dificultad para respirar, no son la pleuresía misma – ésta no se ofrece jamás a los sentidos- “no revelándose sino bajo la forma de razonamiento”- pero forma su “síntoma esencial” ya que permite designar un estado patológico (por oposición a la salud), una esencia mórbida (diferente, por ejemplo de la neumonía) y una causa próxima (una difusión de seriedad). Los síntomas dejan *transparentar* la figura invariable un poco retirada, visible e invisible, de la enfermedad...”

La medicina como ciencia clínica, aparece entonces bajo el recorrido arqueológico, como producto de condiciones históricas determinadas, que definen el campo de sus experiencias posibles, sus prácticas y racionalidad. Supone la gran rúbrica de la ciencia como escenario privilegiado para el conocer, operación que requiere como núcleo central a un sujeto que permitiría la visualización del territorio de la verdad. A la vez admite a un Sujeto que conoce al objeto sin mediación, pura experiencia y privilegio de los sentidos. Nos encontramos ante la identidad pura entre el sujeto y lo que conoce. Es el sujeto el centro indiscutido de todo conocimiento, y sólo gracias a él como consecuencia lógica será posible el acceso a la esencia de lo que se llamará *enfermedad*. Es un exceso de acceso, lo que se produciría en este nuevo régimen epocal.

De este modo, en esta relación diádica de sujeto-objeto, relación médico-paciente que reproduciría la lógica de las ciencias de la naturaleza -situación como hemos visto signada por la transparencia de la relación- es donde aparece una alteridad radical. Un tercero que no es más el *yo pienso* del sujeto que sufre sino otra escena signada por la repetición en el descentramiento del sujeto. Es la apertura a lo inconciente desde donde se producirá una nueva racionalidad descubierta por Freud en su clínica. Es justamente la *resistencia*, nos dirá Freud, lo que dará cuenta de una mayor cercanía a los contenidos inconcientes, que se actualizan y repiten constantemente poniéndose en *acto*. Es una opacidad que desmantela la transparencia de una conciencia dueña de sí, que se pone a prueba a partir de su propia legalidad y eficacia.

...El reconocimiento de sus derechos constituyentes (de los signos y síntomas) acarrea la desaparición de su distinción absoluta del postulado de que, en lo sucesivo, el significante (signo y síntoma) será enteramente transparente para el significado que aparece, sin ocultación ni residuo, en su realidad más maquinal, y que el ser del significado –el corazón de la enfermedad- se agotará entero en la sintaxis inteligible del significante.” (Foucault, 2003, p 132)

La dimensión de la *verdad* para un sujeto, en su estatuto de ficción tal como la piensa el psicoanálisis, la encontramos en el pasaje de una *teoría de la seducción* como causa de un sufrimiento psíquico, hecho que efectivamente habría ocurrido dejando una traza con consecuencias patológicas para un sujeto - teoría de antes del 1900 - a la elaboración de una *teoría del fantasma*, a partir de sus casos clínicos. No importaría si un hecho “traumático” haya ocurrido efectivamente o no, si no más bien el énfasis se encontraría en que sea vivido como verdad. Abismo que da cuenta de dos modos de pensar la realidad, lo que abre el camino para pensar la realidad psíquica.

El síntoma para Freud se expresa en algo del orden de la cifradura, un enigma para el sujeto que padecía algún sufrimiento psíquico o en el cuerpo sin referente orgánico. Se trataría entonces de un trabajo de desciframiento, donde el deseo a partir de una *solución de compromiso* podría expresarse y mostrar su verdad en forma de cripta. El trabajo terapéutico se presenta como veremos, a partir de una labor ficcional de novelar, de historizar a un sujeto. Una de las figuras propuestas por Freud para este propósito es la *arqueología*, desde el trabajo con *restos* se restituiría un pasado reprimido. “El psicoanálisis se articula sobre un proceso que es el centro del descubrimiento freudiano: el retorno de lo rechazado. Este “mecanismo” pone en juego una concepción del tiempo y de la memoria, en el que la conciencia es a la vez máscara engañadora y huella efectiva de acontecimientos que organizan el presente. Si el pasado (que tuvo lugar y forma parte de un momento decisivo en el curso de una crisis) es rechazado, regresa, pero subrepticamente, al presente de donde él ha sido excluido.” (De Certeau, 1998, p. 77).

Entonces uno de los ejes centrales y a la vez inaugurales del discurso freudiano, es el *retorno de lo reprimido* como escena privilegiada de la escucha en el dispositivo psicoanalítico. Retorno de lo rechazado que pone en juego la dimensión de la *repetición* como modo de funcionamiento inconciente. Como es el caso de las formaciones del inconciente y en la transferencia.

El abandono de la *catarsis* y de la *hipnosis*, situará en términos de la técnica que coincidirá a su vez con los “avances” teóricos ya señalados, el nacimiento del psicoanálisis tal como hoy en día se nos presenta.

En *Los estudios sobre la histeria* [1895] la técnica empleada para la *cura* era la *catarsis*, concepto tomado de *La poética* de Aristóteles. Esta tiene su centro en los efectos en el espectador de la *tragedia griega*, suscitando entre otros terror o piedad. La Catarsis aristotélica “purifica al espectador de las pasiones representadas en el escenario. Por analogía, Breuer llama “*cura catártica*” la “*cura por la palabra*” experimentada en el caso de Anna O. (la cual, por su parte habla de “*talking cure*” y de “*chimney sleeping*”). Freud va más lejos y descubre la técnica de la *asociación libre*.” (Le Rider, 1984, p. 46).

Con ocasión de un libro de Havelock Ellis, que comenta la labor del psicoanálisis que podría compararse para él, con la labor artística. Freud recordará que muchos escritores antes del psicoanálisis han advertido las virtudes de lo que él llamó la *asociación libre*. Este “procedimiento de la asociación libre ha sido mantenido desde entonces, en la labor psicoanalítica, como regla técnica fundamental. Iniciamos el tratamiento invitando al paciente a ponerse en la situación de un autoobservador atento y desapasionado, limitándose a leer la superficie de su consciencia y obligándose, en primer lugar, a una absoluta

sinceridad, y en segundo, a no excluir de la comunicación asociación ninguna, aunque le sea desagradable comunicarla o la juzgue insensata, nimia o impertinente. Se demuestra de manera irrecusable que precisamente aquellas ocurrencias que provocan las objeciones mencionadas entrañan singular valor para el hallazgo de lo olvidado.” (Freud, 1983, p 2663). Este procedimiento técnico se trataría, de la “*lectura*” del paciente de los contenidos de la “superficie de la conciencia”, poniéndolas en palabras, sin objeciones. No importará si es sólo un detalle o es despreciado por anodino por el paciente. Es justamente el detalle, lo descartado por mediocre, en las lagunas del relato, lo que será subrayado por el analista. En el error del texto, lo borrado o lo tachado es donde se encontrarán los elementos para el desarrollo del tratamiento psicoanalítico.

El concepto de *transferencia* se instala como un trayecto que lleva en sí mismo una forma particular de pensar la clínica. Es así como en un primer tiempo, Freud piensa la *transferencia* como aquel movimiento de energía desde una representación inconciente a otra, anodina de los restos diurnos, forma de desplazamiento del deseo inconciente, para tener acceso a la conciencia. Forma de pensar la *transferencia* en la interpretación de los sueños, que no distará de cómo la pensará en los textos dedicados a este concepto.

En *Estudios sobre la histeria* dará cuenta de la *transferencia* como inadecuación y falsa conexión. Lo que implica pensar la *transferencia* y la *resistencia* en la cura como dificultades y entorpecimiento de la misma. Actualizaciones de un pasado en una situación presente con montos de afecto que no coincidirían con el escenario actual. Superposición de épocas y afectos que

obstaculizarían la cura, situación de opacidad en un contexto donde debiera por principio prevalecer la transparencia en la observación y dirección del tratamiento.

La *transferencia* puede ser pensada en una doble dimensión en tanto amor y saber, su orientación se dirige hacia el amor del médico y hacia ese saber que supuestamente él porta sobre lo que el sujeto no sabe de sí mismo. Es en la dimensión de la palabra o en su ausencia, tal como se da en la resistencia, que se juega parte de la escena de la transferencia.

En los *Escritos técnicos*, enfatiza la relación de *resistencia* y *transferencia* como conceptos centrales, los cuales ponen de manifiesto el descubrimiento del inconciente freudiano ligado al concepto de *repetición*. La *transferencia* en análisis es una escena privilegiada para observar esta *repetición* de aquello destinado al olvido para un sujeto, poniendo en juego una ecuación: a mayor resistencia, mayor sustitución del recordar por el actuar, desprendiéndose de aquí el foco del trabajo analítico basado en restituir el pasado olvidado. Este trabajo de escucha analítica, llamada por Freud *escucha flotante*, y el concepto de *construcción* debe hacerse bajo las condiciones de *abstinencia*. Además pone de relieve “que la técnica analítica impone al médico el precepto de negar a la paciente la satisfacción amorosa por ella demandada. La cura debe desarrollarse en la *abstinencia*²⁰”. (Freud, 1981, p. 1692)

En *Construcciones en análisis* [1937] desarrolla algunos lineamientos, cuya argumentación tiene consecuencias a distintos niveles o registros desde lo técnico y lo teórico para la clínica: Primera afirmación nos dice, el deseo debe ser producido; Relación disyunción entre interpretación y

²⁰ Subrayado es mío.

construcción; la clínica psicoanalítica ligada a la arqueología; fragmentos de verdad histórica vivencial; y sobre el montaje y novelarse

Freud comienza el texto presentando una discusión frente a una argumentación crítica al psicoanálisis que versaría en que dentro del contexto de la clínica analítica toda interpretación de parte del analista hacia el paciente estaría correcta. Esto es en caso que el paciente aceptara como positiva una interpretación, todo es correcto y no habría problema. En el caso contrario sería tomado como signo de resistencia y por lo tanto igualmente correcto. De lo que se desprende que el psicoanalista siempre tendría la razón “sobre el pobre diablo inerme a quien analizamos” (Freud, 1981, p. 3365), sin que nos interese su conducta frente a nuestra propuesta. Es a partir de la presente tensión donde Freud instalará algunas distinciones y precisiones de sus conceptos para dar cuenta de la injusticia del anterior enunciado.

El *análisis* nos comenta, intentaría suspender ciertas represiones, donde el paciente debe volver a recordar algunas vivencias, así como algunas mociiones de afecto que están olvidadas por él. Los síntomas y las inhibiciones serían producto de las representaciones olvidadas, los cuales devendrían sustitutos de eso reprimido.

Freud se pregunta: ¿en base a qué se podría reconquistar los materiales perdidos por un sujeto? Por los jirones en los recuerdos de los sueños, ocurrencias en las asociaciones libres, entre otras, pero también en la *transferencia*, escena donde se pone en juego en la figura del analista la reedición y la puesta en acto de estilos, modos de relaciones de su vida amorosa y hacia el

saber. Con esta materia prima el analista trabaja para producir lo deseado. Es a partir de la palabra donde se producirá el *deseo inconciente*.

Entonces el lugar del analista en su técnica consiste en juntar, colegir lo olvidado a partir de los indicios que ha dejado tras de sí el paciente. Es la persistencia de la huella, como resto de operaciones.

Aparece entonces la figura del trabajo *arqueológico* como plataforma privilegiada para pensar el trabajo analítico, dado que su trabajo es con restos, trazos, fragmentos, con los cuales se hará un trabajo de *construcción* o si se quiere *reconstrucción*, mediante ensambladuras de restos conservados, montaje en la articulación de trazos.

Para el arqueólogo, nos dice Freud, la *reconstrucción* es la meta y el término de su labor, en cambio para el análisis es sólo un trabajo preeliminar.

La *construcción* es un concepto más apropiado que *interpretación*, para la técnica psicoanalítica, en la medida que la *interpretación* hace referencia a un elemento singular del material del paciente: una ocurrencia, un acto fallido por ejemplo. La noción de *construcción* es un trabajo de montaje de una pieza olvidada de la vida del paciente. Ambas tienen efectos, pero la *construcción* apunta a la *reconstrucción* de un fragmento vacío en la historia del paciente. Esta construcción es entregada al paciente apuntando a sus efectos, luego se construye otra atento al material que aparece en él. La pertinencia de cómo, cuándo y con qué construcciones, he ahí el trabajo analítico.

Es interesante la discusión que nos trae nuestro autor respecto a como se reciben estas *construcciones* por parte del paciente, estas afirmaciones o negaciones de la construcción que se le entrega. Dado que un “sí” nos dice Freud

es multívoco, al igual que los “no”. Los cuales no prueban nada de la justeza de lo entregado.

Una *construcción* que se acerca a la verdad, empeora los síntomas y el estado en general, de esto se deduce que la posición del paciente hacia *estas* es fundamental. Las *construcciones* son conjeturas que deben ser examinadas, confirmadas o desestimadas., a partir de los criterios expuestos. Entonces no se demandaría un asentimiento de inmediato por parte del paciente y no se discutiría con él. Lo que está en juego en la argumentación freudiana, es que el centro del análisis, es una convicción sobre la verdad de la construcción, que en lo terapéutico, tiene el mismo valor que un recuerdo recuperado.

Por ejemplo para Freud, en el caso del delirio, propone que tiene cierto modo de funcionamiento que responde a un método, cierta lógica, pero también contiene fragmentos de verdad histórica vivenciales. El delirio cobraría su fuerza a partir de escenas infantiles que, para nuestro autor, son su fundamento. No habría que ir en contra de él, evidenciar su falsedad y desvarío de la realidad, si no más bien, nos propone, un reconocimiento de ese núcleo de verdad, para desarrollar un suelo común y así desplegar un trabajo terapéutico, que apunte a librar estos fragmentos de verdad histórica vivencial deformadas y que están en el presente actuando, resituándolos a los lugares del pasado a los que pertenece.

Se trataría de un trabajo de creación y construcción ligado a la memoria y a la restitución arqueológica. Restitución de aquellos restos y huellas de verdad históricas al decir de Freud. Ausentes y presentes a la vez, ausentes como vacío en el relato del paciente, fuera del campo del recuerdo y presentes en sus efectos sintomáticos. Un trabajo terapéutico ligado a una suerte de no-velar la historia de

un sujeto, sorteando la represión y las resistencias, como a su vez construyendo con la palabra la verdad inconsciente del sujeto.

Ahora bien, tanto la *técnica* como la *teoría psicoanalítica* hallan sus condiciones de posibilidad en un régimen epocal, que permitirá el despliegue como a su vez algunos de los descubrimientos fundamentales del psicoanálisis. Estas condiciones de posibilidad serán las que Jacques Rancière describió como *inconciente estético*.

4.8- La Estética y lo literario

Les temps sont plus intéressants que les hommes
Honoré de Balzac

Ronald Barthes (2002) nos recuerda en su texto *Variaciones de la escritura*, que la palabra literatura es bastante reciente, conceptualmente existe solo desde fines del siglo XVIII, antes el ámbito de la escritura estaba constituido por las llamadas Letras y las Bellas Artes, conceptualización que no refiere sólo a un acto de bautismo, sino que se inscribe en un marco epocal. La literatura tendría sentido en la trama naciente de *la revolución estética*. Un ámbito ligado a lo ficcional y a la subjetividad.

Rancière nos dice, que las obras y el pensamiento del siglo diecinueve constituyeron cierta equivalencia entre racionalidad del arte y racionalidad del inconsciente. Para este autor, el inconsciente de la teoría freudiana se constituye sobre otro inconsciente al que llamó “Inconsciente estético”. Lo que quiere decir, que el inconsciente que desarrolla Freud en su teoría y en su práctica clínica, se constituye sobre otro inconsciente, en un diálogo con la racionalidad propia del régimen de percepción y pensamiento del arte, en el contexto de un régimen estético del arte decimonónico.

El *inconsciente estético*, propuesto por Rancière, no sería sólo un fondo desde donde emergería el inconsciente de la teoría psicoanalítica. “Es una constelación que tiene su dinámica, su filosofía, y sus políticas propias” (Rancière, 2001 pp. 9 -10). Si el autor de la *Interpretación de los sueños* toma como soporte de su trabajo teórico, el testimonio de artistas, no es sólo para dar cuenta de lo que el inconsciente revela en tanto fisura del “hombre del siglo de

las luces”, sino un pensamiento, donde no habría tal. Esto sería posible sólo en un *régimen estético*, un pensamiento que tiene como centro el arte, donde se ponen en tensión, para figurarlo de algún modo, lo apolíneo y lo dionisiaco.

Si la teoría de lo inconsciente es formulable, nos dice Rancière, es porque fuera del terreno propiamente clínico, ya existe cierta identificación a un modo inconsciente de pensamiento, cuyo campo privilegiado sería la literatura y el arte. Entonces, la teoría freudiana encuentra sus cimientos en la configuración pre-existente del “Pensamiento Inconsciente”, en la idea de pensamiento y no-pensamiento, racionalidad /irracionalidad, lo apolíneo y lo dionisiaco que se ha formado ya, en el campo de la *estética*.

Este territorio estético puede ser definido no solamente como la ciencia o la disciplina que se ocupa del arte, sino como un modo de pensamiento que se despliega a propósito de los asuntos del arte y que le incumbe decir en qué sentido estos son objetos de pensamiento. De un modo más fundamental, va a decir Rancière, es un régimen histórico específico de pensamiento del arte.²¹ “Esto significa, en primer lugar, elaborar el sentido mismo de aquello que se designa con el término *estética*: no la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento” (Rancière, 2002).

²¹ Es en el romanticismo y el idealismo alemán postkantiano, de Schelling, Schlegel y de Hegel, que la *Estética* pasará a ser un pensamiento sobre el arte.

Se produce una revolución que da paso, desde lo que se llamaba de modo general a la producción artística, a saber la “poética” al campo nuevo de la Estética. Ésta no sería sólo un nuevo nombre para designar la esfera de lo “artístico”, sino una configuración específica que inscribe el tránsito de la *poética* a la *estética*, en tanto régimen del pensamiento del arte, momento donde se produce una nueva identidad entre “pathos” y “logos”, que en adelante el “arte” testimoniaría.

Lugares que comparten una idea de la escritura, donde se encuentra un pensamiento - nos dice Rancière (2001)- que obraría en forma de no-pensamiento. El no-pensamiento encuentra su morada en el pensar, le da una fuerza y eficacia específica. Esta idea de la escritura no sería sólo una forma de manifestación de la palabra. Significaría una idea de la palabra misma y su fuerza intrínseca.

En la revolución estética, se constituye la idea de una palabra que habla y calla a la vez, que sabe y no sabe lo que dice. Pero lo hace según dos grandes figuras, que corresponden a dos formas opuestas de la relación entre el pensamiento y el no-pensamiento. “La polaridad de esas figuras diseña el espacio de un mismo terreno: el de la palabra literaria como síntoma”, (Rancière, 2001, p. 48) por una parte síntoma de una civilización, del nihilismo romántico del sin sentido de la vida y posteriormente de una lógica y legalidad de lo inconsciente.

El psicoanálisis puede ser pensado como un movimiento divergente, a pesar de cierta continuidad con Nietzsche y Schopenhauer; y la literatura de Zola, Maupassant, el teatro de Ibsen o Strindberg, los cuales se hunden en el puro sin sentido de la vida bruta o en el encuentro con fuerzas tenebrosas.(Rancière, 2001,

p 45). Un logos que podría alumbrar un territorio oscuro y enigmático; o una primacía del pathos ante el logos, que daría cuenta del puro dolor del existir, del sin sentido de la reproducción de la vida.

Estas corrientes de pensamiento portan una concepción de escritura, donde la escritura se presentaría como un territorio de una palabra muda. La palabra muda que Rancière nos invita a pensar, en un primer sentido, es la palabra que comportan de modo silente las cosas mismas del mundo. El mundo sería un cuerpo que portaría, a modo de jeroglifos, una significación. Un secreto presto a ser restituido, a través del ejercicio de Champollion. Este poder de significación aparece en este régimen estético.

Novalis, resume esta presencia silente en formas de significación inscritos en los cuerpos de las cosas del mundo en la formula “todo habla” (Rancière, 2001, p.48). En todo es posible leer, encontrar trazas, huellas, vestigios que consignarían su historia y las formas de su destino. Todo deviene eventual jeroglífico y todo se hace elocuente. El fetichismo de la mercancía en Marx, es un elemento que da cuenta de esta problemática, en tanto que es un objeto, un cuerpo que porta mucho más que su condición “natural”. Habla de modo silente de otra cosa y no sólo de sí mismo.

Esta forma de escritura, se encuentra por ejemplo, al decir de Rancière (2001), en la idea de escritura que resume el francés Honoré de Balzac (1799-1850) en su texto *La piel de zapa* “en las páginas decisivas que describen el negocio del anticuario como emblema de una mitología nueva, de algo fantástico hecho por la acumulación de ruinas del consumo. El gran poeta del tiempo nuevo no es Bayron, el reportero de las perturbaciones del alma. Es Cuvier, geólogo, el

naturalista el que reconstituye las poblaciones de animales, a partir de huesos, y de bosques a partir de huellas fosilizadas. Con él se define la idea nueva de artista que viaja por laberintos o por los subsuelos del mundo social. **Que recoge los vestigios y transcribe los jeroglifos pintados en la configuración misma de las cosas oscuras y mediocres. Que devuelve a los detalles insignificantes de la prosa del mundo su doble poder significativo y poético. En la topografía de un lugar o en la fisonomía de una fachada, en la forma y el desgaste de un traje o en el caos de un escaparate de mercaderías o de deshechos, reconoce elementos de una mitología²².** Y en las figuras de esta mitología, permite reconocer la historia verdadera de una sociedad, de un tiempo, de una colectividad; deja presentir el destino de un individuo o un pueblo” (Rancière, 2001, p. 49)

Balzac es un escritor del movimiento literario definido como *realista*, donde existía un intento de describir la realidad tal cual es, a partir de sus detalles mínimos. Crear descripciones precisas que dieran cuenta de la realidad y de su radicalidad. Es en este terreno donde se puede descifrar síntomas de la civilización, es un *régimen estético* nuevo. En este marco epocal, de lo nimio se podrá desprender una gran historia. Puede hacer tomar una vuelta inesperada para el relato, dejar entre ver una mitología. Se semantizan los objetos más irrelevantes.

Es así que en el relato de Balzac *En la casa del gato que pelotea* “nos coloca en la fachada de esa casa cuyas aberturas asimétricas, retiros y balcones forman un tejido de jeroglifos donde puede descifrarse la historia de la casa –la

²² El subrayado es mío.

historia de la sociedad de la que es testimonio- y el destino de los personajes que la habitan” (Rancière, 2001 p. 50)

En el *régimen estético* “todo habla”, los objetos cifran un secreto, como el fetichismo de la mercancía marxista, el sueño en Freud, devienen jeroglifo. Deben ser codificados, semantizados, mitologizados, leídos, a partir del marco naciente de esta escritura epocal.

“Passer des grands événements et personnages à la vie des anonymes, trouver les symptômes d’un temps, d’une société ou d’une civilisation dans les détails infimes de la vie ordinaire, la surface par les couches souterraines et reconstituer des mondes à partir de leurs vestiges, ce programme est littéraire avant d’être scientifique. N’entendons pas seulement que la science historique a une préhistoire littéraire. C’est la littérature elle-même qui se constitue comme une certaine symptomatologie de la société et s’oppose aux cris et aux fictions de la scène publique.”(LÉVÊQUE, 2005, p.197). El escritor con la *palabra muda*, en que se constituirá *la escritura* a partir de la *revolución estética*, da cuenta de escenas que son testimonio de una historia, de un mundo que subyace a la mirada, pero que se presta a ser descifrado. El escritor con su escritura deviene en arqueólogo, encontrando capas secretas en una civilización.

“En todo caso, hay más. El régimen estético de las artes implica la ruina de la representación; o sea, el fin de los géneros definidos por la preceptiva aristotélica antigua entre otras. Rancière ve en la literatura la primera manifestación de ese cambio radical. El realismo literario que se impone con Balzac primero y con Zola más tarde no es tal en el sentido de que represente la realidad tal y como ella es, sino porque da voz al anónimo representado por los

que no tienen nombre y tiene su propia belleza. El régimen estético de las artes es, en primer lugar como hemos dicho, el final de la representación en cuanto *mimesis*” (idem.)

Otra forma de la *palabra muda* es a partir de la escenificación de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*, del *pathos* y el *logos*, donde ya no es el *jeroglifo* sometido al desciframiento lo que da lugar a la *escritura* como *palabra muda*, sino la palabra como un poder sin nombre. “Es Maeterlinck quien en la época de Freud teorizó con mayor fuerza esa segunda forma de palabra muda, del discurso inconsciente, al analizar en los dramas de Ibsen “el dialogo de segundo Grado”. Este ya no expresa los pensamientos, los sentimientos y las intenciones de los personajes, sino el pensamiento del “tercer personaje” que aparece en el diálogo, en la confrontación con lo Desconocido, con las fuerzas anónimas e insensatas de la vida. Ese “lenguaje de la tragedia inmóvil” transcribe “los gestos inconcientes del ser que pasan por sus manos luminosas a través de las almenas de esa muralla de artificios donde estamos encerrados”; los golpes de “la mano que no nos pertenece y que golpea a las puertas del instinto”. No pueden abrir esa puerta, dice en esencia Maeterlinck, pero si pueden escuchar esos “golpes detrás de la puerta”. Se puede hacer del poema dramático, antaño consagrado a la “avenencia de las acciones”, el lenguaje de esos golpes, la palabra de la muchedumbre invisible que atormenta nuestros pensamientos” (Rancière, 2001, p. 54)

Forma de *palabra muda*, que da cuenta en la tensión conciente/inconsciente, *pathos/logos*, una forma de pensamiento en el no-pensamiento, que golpea la puerta y que puede ser inscrito en la forma de escritura. Ya no se trataría de pensamientos e intenciones individualizadas de los

personajes, sino la aparición de algo del orden de lo desconocido, con lo irracional e ignorado, de un tercer registro, un tercer personaje. Un campo de lo ignoto, donde surgirá lo “insensato” de la vida que podrá advenir en el registro de lo artístico.

El *inconsciente estético* propio al *régimen estético* del arte se manifiesta en la polaridad de la doble escena de la *palabra muda*; por una parte, la *palabra muda* en tanto escrita en los objetos del mundo, que pueden ser descifrados como los jeroglifos restituyendo su significación, como una suerte de reescritura; por otra parte, la *palabra muda* de un poder ignoto, innominado, que se mantiene fuera de toda conciencia y toda significación, que requiere dar cuerpo y voz, a la nada, lo absurdo de la vida.

5.- Análisis

Por lo demás, la mayoría de los problemas de la creación y el goce artístico esperan aún ser objeto de una labor que arroje sobre ellos la luz de los descubrimientos analíticos y les señale su puesto en el complicado edificio de las compensaciones de los humanos deseos.

Sigmund Freud

Es posible encontrar en el conjunto de la obra freudiana múltiples referencias ligadas a la *obra de arte* y a la *literatura*. De este universo se seleccionaron los *fragmentos textuales* más relevantes, los cuales fueron agrupados en *categorías analíticas*, que permiten *diferenciar* y *esclarecer* su especificidad en la totalidad de la obra de Freud. En términos generales, la construcción de las *categorías analíticas* propuestas, dicen relación con un trabajo de *jerarquización* y *ordenamiento* de estas referencias, en *ejes temáticos* principales para el desarrollo de los objetivos y pregunta de investigación.

De la revisión de los textos señalados en la metodología se pudo distinguir sólo un texto consagrado al análisis de la obra de arte: *Moisés de Miguel Ángel* 1913 [1914] y un segundo texto dedicado al análisis de la obra literaria: *Gradiva (una fantasía pompeyana)* de W. Jensen, titulado *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* 1906 [1907], razón por la cual, serán analizados en su particularidad, lo que implica la presentación de citas relevantes y su análisis, para su comprensión en el marco de esta tesis.

Las referencias encontradas, en relación al problema de investigación, en los textos citados en la metodología, son ordenadas y analizadas bajo los *ejes temáticos*.

El procedimiento de análisis dice relación con un ejercicio de *citar* fragmentos de la obra de Freud, ligados a cada uno de los ejes y sub-ejes que se

desprenden de ellos. Los “*fragmentos textuales*” seleccionados por su relevancia para la presente investigación, son subrayados en sus conceptos fundamentales y luego comentados inmediatamente bajo ellos. Esta manera de proceder permite esclarecer y profundizar en la escritura de Freud, bajo las preguntas y objetivos que movilizan esta tesis.

a. En relación al *método* de análisis de la *obra de arte*:

Moisés de Miguel Ángel 1913 [1914]

b.- En relación al *método* de análisis de la *obra literaria*:

El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen 1906 [1907].

c.- La particularidad del aporte de lo literario respecto al conjunto de las obras de arte en Freud.

5.1. En relación al método de análisis de la obra de arte: Moisés de Miguel Ángel

El psicoanálisis acostumbra deducir de rasgos poco estimados o inobservados, del residuo -el «refuse» de la observación-, cosas secretas o encubiertas.
S. Freud

El presente artículo fue publicado por Freud, de modo anónimo, en 1914 en la revista *Imago*, hasta 1924 que firma con su nombre propio. Ésta es una obra fundamental, si no la más relevante, en lo que respecta a la aproximación del método psicoanalítico a la obra de arte.

En esta obra Freud da cuenta de una aproximación psicoanalítica a una pieza maestra de la historia del arte. Es un trabajo que propone lo propio de la aproximación, presentación y análisis del discurso analítico en la escultura de Miguel Ángel.

La condición profana en cuestiones de arte que acusa Freud, es quizá lo propio del abordaje psicoanalítico en esta materia. Quien fundara el psicoanálisis y firmara con su nombre propio el nacimiento de éste, signa para siempre los límites, la particularidad de la aproximación y el interés psicoanalítico por el arte.

5.1.1.- Lo profano del psicoanálisis en la obra de arte

“He de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede, en cambio, máxima importancia. Para muchos medios y efectos del arte me falta, en realidad, la comprensión debida.”
(Freud, 1981, p. 1876).

Freud comienza su ensayo, poniéndose en falta en relación a las cuestiones relativas al arte, declarándose lego y es más, dando cuenta de una aproximación lejana al modo propio de la estética de enfrentarse a su objeto. Para nuestro autor lo que hace de nexo con la obra es su contenido. Esto se podría entender como una relación con la obra sustentada en su “trama de sentido”, o de otro modo, el contenido al cual Freud se refiere dar la máxima importancia. Esto puede formularse bajo la pregunta de lo que “trataría” una obra de arte, obviando así, la relación a la “forma” y la “técnica” cuestiones propias de la estética. De este modo nuestro autor se sitúa fuera de este campo, para posicionarse desde una aproximación particular.

5.1.2.-la poderosa acción del arte. La subyugación del admirador ante el no saber

“Pero las obras de arte ejercen sobre mí una poderosa acción, sobre todo las literarias y las escultóricas, y más rara vez, las pictóricas. En consecuencia, me he sentido impulsado a considerar muy detenidamente algunas de aquellas obras que tan profunda impresión me causaban, y he tratado de aprehenderlas a mi manera; esto es, de llegar a comprender lo que en ellas producía tales efectos.” (Ídem)

En este párrafo, Freud da cuenta sobre el “efecto” que tienen sobre su persona las obras artísticas. Se trata de una “poderosa acción”, en específico aquellas obras que estarían dadas bajo el soporte escritural como la literatura, y aquellas cuya materialidad se despliega en las en tres dimensiones, esto es la escultura.

Un ejercicio de la obra de arte de poderosa acción sobre su persona que, lo impulsaría a una acción específica. Produciría un “deseo” de “compresión” sobre aquellas obras seleccionadas por su “enigmática atracción”. Una suerte de “fascinación misteriosa” que se liga a un “deseo” de comprender su causa.

“Todo esto ha orientado mi atención hacia el hecho, aparentemente paradójico, de que precisamente algunas de las creaciones artísticas más acabadas e impresionantes escapan a nuestra comprensión. Las admiramos y nos sentimos subyugados por ellas, pero no sabemos qué es lo que representan.”

(Ídem)

Se pregunta aquí, por la aparente paradoja de algunas obras de arte de carácter “acabado” e “impresionante”, es decir que debieran hablar en su transparencia, pero sin embargo se hacen enigmáticas para un sujeto.

El espectador de la obra, nos dice Freud, es atrapado, sujetado por ésta, sin poder explicarse este efecto. Subyugación que reclamaría llenar el agujero dejado en su falta de comprensión. Tal efecto estaría dado por el desconocimiento de lo que éstas representan. Efectos que tendrían lugar, entonces, fuera de la conciencia para un sujeto. Abriendo paso de este modo, a la hipótesis de que tales efectos tendrían un lugar en lo inconsciente.

“Lo que tan poderosamente nos impresiona no puede ser, a mi juicio, más que la intención del artista, en cuanto él mismo ha logrado expresarla en la obra y hacémosla aprehensible.” (Freud, 1981, p.1876).

Los poderosos efectos de la obra, el impacto e impresión que dejaría su huella para un sujeto, estaría dado por la “intención del artista”. El artista ha

“realizado” cierta “intención” en la obra. Ésta sería una suerte de testimonio de aquella que se dejaría leer. Es decir, la obra transmitiría algo del orden de un sentido –intención- que un espectador podría “aprehender”, despertando así en el espectador poderosos efectos. Habría aquí una “relación” propuesta por Freud entre artista, obra y espectador.

“Sé muy bien que no puede tratarse tan sólo de una aprehensión meramente intelectual; ha de ser suscitada también nuevamente en nosotros aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica que engendró en el artista la energía impulsora de la creación.”(Idem)

La relación con la “obra” para el espectador no estaría reservada solamente al privilegio de la “razón”, sino que “despertaría”, re- produciría en él a su vez, algo que al artista “produjo” aquella “energía impulsora de la creación”. Habría algo del orden del encuentro entre artista-obra-espectador, mediatizado por lo que llama “constelación psíquica”. Todo sucedería como que la obra despierta en el espectador algo similar a lo que fue su “causa” en la creación de ésta. Creador y espectador compartirían esta situación afectiva, en la complejidad de la “constelación psíquica”.

5.1.3.- Sobre el método freudiano de aproximación a la obra de arte

5.1.3.1.- La intención del artista se interpreta

“Y para adivinar tal intención habremos de poder descubrir previamente el sentido y el contenido de lo representado en la obra de arte; esto

es, habremos de poderla interpretar. Es pues, posible que una obra de arte precise de interpretación, y que sólo después de la misma pueda yo saber por qué he experimentado una impresión tan poderosa". (Freud, 1981, p. 1877).

Lo enigmático, en tanto, el asombrarse de esta experiencia "tan poderosa" que produciría la obra, se constituye como un vacío, una suerte de secreto para un sujeto, a lo que se impone la interpretación como posibilidad de comprensión.

5.1.3.2.-La lectura de la obra como escritura

"Lo que el maestro dejó aquí escrito en la piedra, ¿lo escribió realmente con letra tan imprecisa o tan equívoca que puede hacer posibles lecturas tan diferentes?"(idem)

A propósito de las distintas interpretaciones que ha suscitado *Moisés de Miguel Ángel*, Freud se pregunta por la cualidad de esta obra, para producir estas múltiples aproximaciones. Propone a la escultura, como una forma de escritura, cuyas inscripciones permitirían diversidad de lecturas. La obra emerge como una escritura, inscripción de letras en un conjunto textual que se lee e interpreta. Se pregunta por lo equívoco de la letra, es decir las múltiples lecturas posibles.

5.1.3.3.- El detalle de lo propio del psicoanálisis

“MUCHO antes de toda actividad psicoanalítica supe que un crítico de arte ruso, Iván Lermolieff, cuyos primeros trabajos publicados en alemán datan de los años 1874 a 1876, había provocado una revolución en las galerías de pinturas de Europa, revisando la atribución de muchos cuadros a diversos pintores, enseñando a distinguir con seguridad las copias de los originales y estableciendo, con las obras así libertadas de su anterior clasificación, nuevas individualidades artísticas. A estos resultados llegó prescindiendo de la impresión de conjunto y acentuando la importancia característica de los detalles secundarios, de minucias tales como la estructura de las uñas de los dedos, el pabellón de la oreja, el nimbo de las figuras de santos y otros elementos que el copista descuida imitar y que todo artista ejecuta en una forma que le es característica. Me interesó luego mucho averiguar que detrás del seudónimo ruso se había ocultado un médico italiano llamado Morelli, muerto en 1891, cuando ocupaba un puesto en el Senado de su patria. A mi juicio, su procedimiento muestra grandes afinidades con el psicoanálisis. También el psicoanálisis acostumbra deducir de rasgos poco estimados o inobservados, del residuo -el «refuse» de la observación-, cosas secretas o encubiertas.” (Freud, 1981, p 1883).

Freud encuentra en Morelli, cierta coincidencia con el procedimiento del psicoanálisis. Es a partir de rasgos poco estimados o inobservados, de ciertos rastros, huellas residuos deducciones posibles a elementos encubiertos. Es decir el método psicoanalítico pondría su énfasis en aquellos aspectos desestimados

tomados como irrelevantes e inobservados en consecuencia, para registrar en aquellos lugares elementos secretos o encubiertos.

“Pues bien: en dos partes de la figura de Moisés hallamos detalles que hasta ahora no han sido atendidos, ni siquiera exactamente descritos. Son estos la posición de la mano derecha y la de las tablas de la Ley.” (Idem)

Freud da cuenta de aspectos inobservados de la figura de Moisés, rasgos que toman relevancia determinante en la interpretación freudiana.

5.1.3.4.- El detalle entraña un sentido

“Prosigamos, sin embargo, nuestro análisis bajo la premisa de que también estos detalles entrañan un sentido. Hallamos entonces una solución que suprime las dificultades y nos deja vislumbrar un sentido nuevo.” (Idem)

Los detalles, cobran entonces toda su importancia en la medida que tienen un sentido. Es más la relevancia del detalle como centro del análisis freudiano, da cuenta de la emergencia de un sentido nuevo. Los detalles en el análisis darían cuenta de cierta novedad.

5.1.3.5.- El resto

“Lo que en él vemos no es la introducción a una acción violenta, sino el residuo de un movimiento ya ejecutado.” (Idem)

Presentación de la construcción a partir del detalle. En particular de un resto, un “residuo de movimiento” dejado en la barba por la mano de Moisés, del cual podrá interpretar la obra como el momento de dominación de la cólera y así

oponerla a la interpretación tradicional. De este modo, está presente aquí la tesis la tradición, la antítesis los elementos en contra de ella y la síntesis que es producto de ambas dando una nueva interpretación.

5.1.3.6.- La obra el artista y su destinatario

“En este punto llega a su fin nuestra interpretación de la estatua de Miguel Ángel. Puede aún suscitarse la cuestión de cuáles fueron los motivos que actuaron en el artista para hacerle destinar el Moisés -y un Moisés así transformado al sepulcro del Papa Julio 11. ...El artista conocía también lo extremado de sus aspiraciones, y su naturaleza, profundamente reflexiva, le hizo quizá sospechar el fracaso al que ambos estaban condenados. Y así eligió su Moisés para el sepulcro del Papa como un reproche al difunto Pontífice y una admonición a sí mismo, elevándose con tal crítica por encima de su propia naturaleza.”(Freud, 1981, p. 1889)

Freud propone una relación entre artista obra y para quien estaba destinada, donde Miguel Ángel se pondría en juego a sí mismo, la realización de la obra, en tanto “admonición”. La obra cobraría así testimonio de sí mismo elevándose sobre su “la propia naturaleza” del artista.

5.2.-En relación al método de análisis de la obra literaria: El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen 1906 [1907]

*Esto es, en efecto, lo que sucede en la obra que nos ocupa,
y que no es sino la exposición poética de la historia
de una enfermedad y de su acertado tratamiento.*
S. Freud

Esta obra de Freud, es la única destinada a un completo análisis de un texto literario. Toma la narración como un caso clínico, ponderándola con toda la rigurosidad de su escritura.

Es a partir de esta novela, y su análisis, que el autor de *La interpretación de los sueños*, hace un llamado de “alianza” entre psicoanálisis y poetas. Sin embargo serían estos últimos, quienes más habrían avanzado en el territorio de lo inconsciente.

5.2.1.-Un análisis de la ficción poética

“Surgió un día la curiosidad de examinar los sueños que no han sido nunca soñados, esto es, aquellos que el artista atribuye a los personajes de su obra y no pasan, por lo tanto, de ser una pura invención poética.”(Freud, 1981, p. 1285).

La curiosidad da pie a un movimiento de indagación a los personajes de una obra literaria. Es decir un trabajo analítico tomando como protagonistas formaciones del inconsciente que en su realidad no son más que “pura invención poética”. Se le atribuiría a la ficción literaria cierto estatuto de realidad.

“En esta discusión sobre la naturaleza del sueño parecen los poetas situarse al lado de los antiguos, de la superstición popular y del autor de estas líneas y de «La interpretación de los sueños», pues cuando hacen soñar a los personajes creados por su fantasía, no sólo se conforman a la cotidiana experiencia de que el pensamiento y la sensibilidad de los hombres continúan vivos en el estado de reposo nocturno, sino que al presentarnos los sueños de sus personajes, su intención es precisamente la de darnos a conocer por medio de ellos los estados de alma de los mismos.” (Freud, 1981, p. 1286).

Los antiguos, la superstición popular, los poetas, parecieran encontrar así como Freud, en los sueños “estados del alma”. Los poetas al presentar los sueños de sus personajes creados por la fantasía, estarían adjudicando estos “estados del alma” a sus personajes.

5.2.2.-La alianza entre el poeta y psicoanálisis.

“Y los poetas son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra y que ni siquiera sospecha nuestra filosofía.” (Idem).

Freud refiere a los poetas como “valiosísimos aliados” para el psicoanálisis, dado que ellos “testimoniarían” en sus obras de cosas existentes “entre el cielo y la tierra” que son ignoradas por otras disciplinas.

“En la psicología, sobre todo, se hallan muy por encima de nosotros, los hombres vulgares, pues beben en fuentes que no hemos logrado aún hacer accesibles a la ciencia.”(Idem).

Los poetas estaría muchos más adelantados que la ciencia psicológica, dado que se sirven de un afluente que es aun ignoto para esta disciplina.

“Aunque nuestra investigación no haya de descubrirnos nada nuevo sobre la esencia del fenómeno anímico, nos presentará quizá una visión, desde un nuevo ángulo, de la naturaleza de la producción poética. Pero si los verdaderos sueños pasan por ser creaciones totalmente contingentes y desprovistas de toda norma ¡qué no serán las libres imitaciones poéticas de los mismos! Afortunadamente, la vida anímica posee mucha menos libertad y arbitrariedad de lo que suponemos y hasta quizá carezca de ellas en absoluto. Lo que en el mundo exterior nos hallamos acostumbrados a calificar de casualidad, demuestra luego hallarse compuesto de múltiples leyes, y también lo que en el mundo psíquico denominamos arbitrariedad reposa sobre estrictas normas que, por ahora, sólo oscuramente sospechamos.”(Idem).

Freud se propone en esta investigación no aportar nuevos avances de su teoría, más bien brindar una entrada novedosa sobre la “naturaleza de la producción poética”, dando cuenta que en la vida psíquica, subyacen “estrictas normas” que operan regulando su funcionamiento. Sin embargo éste es aun un territorio por conquistar en la “oscuridad” que le es propia.

“Todo esto nos demuestra que el poeta no puede por menos de ser algo psiquiatra, así como el psiquiatra algo poeta, y además, que puede muy bien

tratarse poéticamente un tema de psiquiatría y poseer la obra resultante un pleno valor estético y literario.” (Freud, 1981, p. 1307)

Nuestro autor sitúa al poeta y al psiquiatra en una relación de convergencia en cuanto ambos se inscriben en un mismo territorio. Situación de vecindad que puede tomar forma en el contenido del informe psiquiátrico. Podría leerse aquí, cierta relación dialéctica entre poesía y psiquiatría, cuya síntesis es la materialidad del “tema psiquiátrico” tratado con un “valor estético y literario”

5.2.3.-El poeta como precursor de la ciencia psicológica

“El poeta -oímos decir- debe evitar todo contacto con la psiquiatría y dejar al médico el cuidado de describir los estados patológicos. Mas, en realidad, todo los poetas dignos de tal nombre han transgredido este precepto y han considerado como su misión verdadera la descripción de la vida psíquica de los hombres, llegando a ser, no pocas veces, precursores de la ciencia psicológica.”
(Freud, 1981, p. 1306)

Freud reconoce aquí, que los más grandes escritores, son aquellos que han hecho de la “vida psíquica” su material de trabajo, optando así a ser los “precursores de la ciencia psicológica”.

“Tendrían, pues, que aprender lo que nuestro poeta sabe ya a maravilla, esto es, que existen procesos anímicos que a pesar de ser muy intensos y provocar enérgicos efectos, permanecen alejados de la conciencia.” (Freud, 1981, p. 1309)

El poeta porta y aporta un saber sobre lo inconsciente.

“Cuando, en los años siguientes al de 1893, nos entregamos a tales investigaciones sobre la génesis de las perturbaciones anímicas, no se nos había ocurrido, ciertamente, buscar en la obra de los poetas una confirmación de los resultados aquí obtenidos, y , por tanto, fue muy grande nuestra sorpresa cuando al leer al Gradiva, publicada en 1903, vimos que el autor basaba su creación en aquellos mismos datos que nosotros suponíamos alumbrar por vez primera de las fuentes de la experiencia médica. ¿Cómo pudo entonces el poeta llegar a idéntico conocimiento que el médico o, por lo menos, a conducirse como si dicha identidad existiera?” (Freud, 1981, p. 1313)

Freud da cuenta que en las obras literarias encuentra cierta “confirmación” de los descubrimientos hechos por su experiencia clínica., preguntándose por la identidad en el conocimiento del poeta que testimoniaría en su obra con los de la teoría psicoanalítica.

“Lo que sucede es que tanto él como nosotros hemos laborado con un mismo material, aunque empleando métodos diferentes, y la coincidencia de los resultados es prenda de que los dos hemos trabajado con acierto.”(Idem).

El escritor trabaja con el mismo material que el psicoanalista. Lo que difiere es el “método”.

“Nuestro procedimiento consiste en la observación consciente de los procesos psíquicos anormales de los demás, con objeto de adivinar y exponer las reglas a que aquellos obedecen. El poeta procede de manera muy distinta: dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en lugar

de reprimirlos por medio de la crítica consciente. De este modo descubre en sí mismo lo que nosotros aprendemos en otros, esto es, las leyes a que la actividad de lo inconsciente tiene que obedecer, pero no necesita exponer estas leyes, ni siquiera darse perfecta cuenta de ellas, sino que por efecto de la tolerancia de su pensamiento pasan las mismas a formar parte de su creación estética” (Idem).

El poeta trabaja con su propio inconsciente, dando un tratamiento estético a estos elementos en lugar de reprimirlos. De este modo el poeta se constituye para Freud como su propio manantial. El poeta se sirve de su propia actividad inconsciente donde encuentra lo que el psicoanálisis descubre en otros. Sin embargo no es condición para el creador literario conocer las leyes ni darse cuenta de ellas para proceder en su escritura, sino más bien que “por efecto de la tolerancia de su pensamiento” servirse de ellas para la creación estética.

5.2.4.- El detalle: aquello que permite justificar el análisis

“La justificación del pequeño análisis psicológico que antecede, y que pudiera parece arbitrario, nos la ofrece el mismo poeta en un mismo y característico detalle de su obra.” (Freud, 1981, p. 1300)

El análisis psicoanalítico halla su fundamentación en el texto mismo del poeta, en particular encuentra en el detalle. El detalle comparece en la obra de Freud como aquello que permitiría “justificar” el análisis. Es ahí donde Freud sostiene su proceder.

“Quizás un detalle posterior de la poética narración pueda suministrarnos claramente tal indicio” (Freud, 1981, p. 1318)

El detalle aparece como la posibilidad de otorgar un “indicio” para la interpretación.

5.2.5.-La intención del poeta es inconsciente

“A nuestro juicio, el poeta no necesita saber nada de tales reglas e intenciones, de manera que puede negarlas de buena fe sin que por esto hayamos nosotros encontrado en su obra nada que en la misma no exista.” (Freud, 1981, p. 1335)

Freud subvierte la relación entre la obra y la intención del autor, dado que la intención de la cual Freud se refiere es inconsciente. El autor no requiere aceptar la interpretación analítica, dado que el lugar donde ésta encuentra su verdad es fuera del campo de la conciencia.

5.2.6.- La literatura como ejemplo

“Existe un genero de olvido que se caracteriza por lo difícil que resulta, aun a los más enérgicos estímulos exteriores, despertar el recuerdo, como si una resistencia interna se opusiera a su resurgimiento. Este olvido ha recibido en psicopatología el nombre de “represión”, y el caso que poeta nos representa en su obra parece ser un ejemplo de este genero” (Freud, 1981, p. 1301)

Freud encuentra en la obra del poeta la ejemplificación, es decir, la puesta en acto en la ficción novelada, lo que encuentra a su vez en la práctica clínica. La represión como un lugar común entre poeta y analista.

5.2.7.- La novela como caso clínico

“... insistimos en que la obra de Jensen constituye un estudio psiquiátrico en el que se nos muestra hasta qué punto puede llegar nuestra comprensión de la vida psíquica, y al mismo tiempo, una especie de historial clínico que parece destinado a la demostración de determinadas teorías fundamentales de la psicología médica.” (Freud, 1981, p. 1306).

La novela en cuestión, para Freud constituye una “especie de historial clínico”. En analogía a un estudio psiquiátrico, en cuanto permite comprender de la vida psíquica. Todo sucede como si la obra estuviera de algún modo informada de las teorías de psicológicas.²³

“Por ahora nos limitaremos a hacer constar que para guardarnos de caer en una tal interpretación tendenciosa hemos cuidado de reproducir en nuestra síntesis, siempre que podíamos hacerlo, el texto mismo del original, y cuando esto no era factible nos hemos ceñido en todo momento y con toda fidelidad al relato del poeta. Aquellos que quieran comparar nuestro resumen con el original de Jensen no tendrán más remedio que ratificar estas afirmaciones.”(Idem).

La interpretación se sostiene a partir de citas del “original”. Del mismo modo como se procede en la clínica psicoanalítica, al seleccionar algunos elementos del habla del paciente. Con estos recortes se construye el *caso clínico*.

²³ Freud al preguntar a Jensen, si estaba informado de la teoría psicoanalítica, su respuesta fue negativa.

“Los puntos de vista del conflicto psíquico y de la formación de síntomas por transacciones entre las dos corrientes anímicas en lucha, han sido deducidos por nosotros de la observación directa y el tratamiento médico de casos patológicos, observación a la que lo mismo hubiéramos podido someter al personaje creado por Jensen”. (Freud, 1981, p. 1313)

Los descubrimientos del psicoanálisis hubieran sido aplicables para el protagonista de la novela de Jensen. Sin embargo, Freud hace una lectura psicoanalítica proponiendo elementos de análisis.

“Será, pues, de un gran interés para nosotros el averiguar si lo que ha permitido crear al poeta la «fantasía» que hemos podido analizar como si de una historia clínica se tratase, ha sido el conocimiento de tales teorías.” (Freud, 1981, p. 1334).

Freud liga la creación literaria con la fantasía. Ésta sería quien ha permitido crear una obra, la cual se ha analizado como una historia clínica efectivamente ocurrida.

5.2.8.-La ciencia vencida por la creación poética

“La respuesta, quizá inesperada, a estas interrogaciones, es la de que, desgraciadamente, sucede todo lo contrario: la ciencia es la que queda vencida por la creación del poeta.” (Freud, 1981, p. 1312).

La ciencia pierde terreno a, juicio de nuestro autor, ante la creación poética. En cuanto el poeta conquista un territorio en el cual no puede sino verse vencida.

“Entre las condiciones preliminares, hereditarias y constitucionales y las creaciones del delirio, que aparecen ya como algo totalmente acabado, deja la ciencia una considerable solución de continuidad, que en la concepción poética no existe. La ciencia no sospecha siquiera la importancia de la represión, no reconoce que para el esclarecimiento de los fenómenos psicopatológicos se precisa en absoluto de lo inconsciente y no busca el fundamento del delirio en un conflicto psíquico ni tampoco considera los síntomas del mismo como una formación de transacciones. Así, pues, ¿el poeta se hallará aislado frente a toda la ciencia? No, por cierto; las cosas no llegan hasta tal punto, siempre que se permita al autor de estas líneas contar sus propios trabajos entre los de orden científico, pues desde hace largos años -y hasta la última época casi solitariamente- defiende todas aquellas teorías que aquí ha extraído de la obra de Jensen y ha expuesto en términos de su tecnicismo profesional”. (Idem).

La ciencia rechaza todo aquello que el psicoanálisis encuentra su propio fundamento. Es para ella un punto ciego. Freud, propone su escritura dentro de los trabajos de orden científico e intenta establecer una alianza ante la “soledad del poeta” con esta institución. La lectura de la obra de Jensen es entonces un esfuerzo “científico” tratada bajo los conceptos que le son propios al psicoanálisis.

5.2.9.- El equívoco doble sentido

“Sin embargo, repetimos, el descubrimiento de Hanold nos es comunicado por el sueño en su totalidad, pero se halla tan hábilmente ocultado, que necesariamente pasa inadvertido, pues se esconde detrás de un juego de palabras o un equívoco”. (Freud, 1981, p. 1329)

El “juego de palabras” o el “equivoco”, permiten dar cuenta de elementos que pasan inadvertidos. Conceden la apertura a nuevos sentidos.

“Nosotros desarrollamos luego estas leyes extrayéndolas de su obra por medio del análisis, como las extraemos también de los casos de enfermedad real, pero la conclusión es innegable: o ambos, el poeta y el médico, han interpretado con igual error lo inconsciente o ambos lo han comprendido con igual acierto. Esta conclusión es en extremo valiosa para nosotros y sólo por llegar a ella valía la pena de investigar con los métodos del psicoanálisis, tanto los sueños incluidos en la obra de Jensen como la exposición que en la misma se hace de la génesis y la curación de un delirio”. (Freud, 1981, p. 1335).

Freud pone en identidad los casos reales de enfermedad con los literarios. En ambos es posible, según nuestro autor, encontrar las leyes del funcionamiento psíquico por medio del análisis. Consagra Freud esta conclusión como extremadamente valiosa.

5.2.10.- No sólo confirmación psicoanalítica, sino las vías de la construcción artística

Apéndice a la segunda edición (1912). “En los cinco años que han transcurrido desde la publicación de esta obra, los progresos de la investigación psicoanalítica la han capacitado para someter las creaciones de los poetas a un estudio diferentemente orientado. No busca ya en ellas una confirmación de los descubrimientos realizados en sujetos reales, enfermos de neurosis, sino que intenta también averiguar qué material de impresiones y recuerdos del poeta ha contribuido a la formación de la obra y por medio de qué procesos ha sido trasladado a la misma dicho material. Estos problemas han hallado más fácil solución en las obras de aquellos poetas que como Jensen (m. 1911) acostumbran a entregarse por completo a los impulsos de su fantasía creadora. Poco después de la aparición de mi estudio sobre la «Gradiva» intenté interesar a su anciano autor por estos nuevos fines de la investigación psicoanalítica, pero rehusó en absoluto su colaboración”.(Freud, 1981, p. 1336).

Cinco años después de su análisis de la Gradiva, propone ya no sólo encontrar confirmación en la literatura de los hallazgos psicoanalíticos, sino también encontrar a partir de qué materiales mnémicos el escritor ha construido su obra y por medio de qué procesos este material ha sido usado para tal propósito.

5.3.- Ejes principales para la sistematización del abordaje freudiano de lo literario.

*Por desgracia, el análisis tiene que rendir
las armas ante el problema del poeta.*
S. Freud

En este capítulo se analizarán distintos fragmentos de la obra de Freud, en los cuales encontramos referencias a obras de arte y en particular a la literatura. Estos se hallan organizados por *ejes temáticos*, que sirven a la vez de títulos, presentando de este modo, las distintas aproximaciones de nuestro autor ante la pregunta que hacemos a su obra.

5.3.1.- La pertinencia de la obra de arte en la teoría psicoanalítica

5.3.1.1 .- Los límites del psicoanálisis en el arte

Freud propuso en su obra en reiteradas ocasiones que el psicoanálisis halla su límite, donde la creación artística comienza. De este modo, presentamos algunos fragmentos textuales donde, nuestro autor hace referencia a lo que llamó el “problema” del “poeta” o por extensión del “artista”.

“La patografía no se propone hacer comprensible la obra del gran hombre y mal puede reprocharse a nadie el incumplimiento de algo que no ha prometido.” (Freud, 1981, p. 1615)

Freud da cuenta que el estudio de la patología no daría cuenta de la obra del artista

“..En nada disminuirémos su grandeza estudiando los sacrificios que hubo de costarle el paso de la infancia a la madurez y reuniendo los factores que imprimieron a su persona el trágico estigma del fracasado”. (Idem)

La investigación de la historización de un sujeto, a partir de los “sacrificios” que hubo de enfrentar, no se propone embargar su grandeza como artista, sino más bien nos habla de la comprensión de las huellas en su persona, que abren paso a un “trágico estigma”.

“...Haremos constar especialmente que nunca hemos contado a Leonardo entre los neuróticos o «enfermos de los nervios», como impropriamente se los denomina. Aquellos que se lamentan de vernos aplicar al gran artista conocimientos de orden patológico, muestran hallarse limitados por prejuicios a los que hoy en día no se concede ya valor ninguno, muy justificadamente.”
(Freud, 1981, p. 1615)

No se trataría en el abordaje psicoanalítico del artista, de la búsqueda de estructuras psicopatológicas en el sujeto en cuestión, ni tampoco de hacer un psicoanálisis al artista.

“No creemos ya que la salud y la enfermedad, lo normal y lo nervioso, puedan ser precisamente diferenciados ni que los caracteres neuróticos deban ser considerados como prueba de inferioridad. Sabemos hoy que los síntomas neuróticos son formaciones sustitutivas de ciertos rendimientos de la represión que hemos de llevar a cabo en el curso de nuestro desarrollo desde el niño al hombre civilizado, y sabemos también que todos producimos tales formaciones sustitutivas y que sólo su número, intensidad y distribución justifican el concepto

práctico de enfermedad y la deducción de una inferioridad constitucional”.

(Idem)

La salud y la enfermedad para el psicoanálisis funcionan bajo los mismos mecanismos. Los síntomas son formaciones sustitutivas producto de la represión en la historia de un sujeto. Es aquí donde encuentra su fundamento, el abordaje del artista para nuestra disciplina, en tanto, que los límites entre lo normal y lo patológico se difuminan. Restando así, una aproximación que se pregunta por una legalidad de lo inconsciente.

“Nos complacería indicar en qué forma depende la actividad artística de los instintos primitivos anímicos, pero nuestros medios resultan insuficientes para ello. Por tanto, nos limitaremos a hacer constar el hecho indudable de que la actividad creadora del artista proporciona también una derivación a sus deseos sexuales y a recordar, por lo que a Leonardo respecta, las informaciones de Vasari sobre sus primeras tentativas artísticas: cabezas de mujeres sonrientes y de bellos muchachos, o sea representaciones de sus objetos sexuales.”(Freud, 1981, p. 1616)

El psicoanálisis halla su límite, ante la pregunta de cómo depende la actividad artística de las pulsiones de la vida psíquica. Lo que se debe conformar con que la actividad creadora se deriva de deseos sexuales los cuales se representan en la obra.

“Los instintos y sus transformaciones son lo último que el psicoanálisis puede llegar a conocer. A partir de este límite, cede el terreno a la investigación biológica. Tanto la tendencia a la represión como la capacidad de sublimación

han de ser referidas a las bases orgánicas de carácter, sobre las cuales se eleva luego el edificio anímico. Dado que la actitud artística y la capacidad funcional se hallan íntimamente ligadas a la sublimación, hemos de confesar que también la esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente”. (Freud, 1981, p.1619).

Freud propone un límite a la investigación psicoanalítica y traspasando este terreno nos encontraríamos ya con otra disciplina. Ese margen propuesto es el de la pulsión y sus transformaciones, esto es, los caminos que tomará en tanto que pueda ser reprimida o sublimada. Ahora bien, Freud sitúa la tendencia a la sublimación así como a la represión, al orden de lo orgánico del carácter, lugar desde donde se desplegará lo psíquico.

La sublimación, es para Freud, el mecanismo de tramitación de la pulsión por excelencia ligado al problema del lo artístico en tanto creación. Si la tendencia de estos mecanismos ha de ser referido a las bases orgánicas del carácter, el psicoanálisis como disciplina encuentra allí un lugar inaccesible para su investigación.

“Aunque el psicoanálisis no nos explica el hecho de la capacidad artística de Leonardo, nos proporciona, de todos modos, la inteligencia de las manifestaciones y limitaciones de tal capacidad. Parece, en efecto, que sólo un hombre de una vida infantil como la de Leonardo puede pintar la Monna Lisa y la Virgen con el Niño Jesús y Santa Ana y elevarse al mismo tiempo tan vertiginosamente en su actividad investigadora, como si la clave de todos sus

rendimientos y también de su infortunio se hallase oculta en la fantasía infantil del buitre.”(idem).

El psicoanálisis deja como enigma el problema de la capacidad creadora del artista. Pero lo que sí puede comprender y abordar son sus creaciones en tanto manifestaciones, como también brindar una comprensión de los límites de su capacidad artística. En el caso de Leonardo, nos dirá Freud, este límite hace referencia a la actividad investigadora que ganaba terreno ante al actividad creadora. Sus manifestaciones artísticas darían cuenta de algo del orden de la fantasía/recuerdo infantil.

5.3.1.2.- El psicoanálisis “no oscurece lo radiante” ni “derriba lo elevado” del arte

“CUANDO la investigación psicoanalítica, que en general se contenta con un material humano de nivel vulgar, pasa a recaer sobre una de las grandes figuras de la Humanidad, no persigue, ciertamente, los fines que con tanta frecuencia le son atribuidos por los profanos. No tiene tendencia «a oscurecer lo radiante y derribar lo elevado», ni encuentra satisfacción ninguna en aminorar la distancia entre la perfección del gran hombre y la insuficiencia de su objeto humano acostumbrado. Por el contrario, abriga un extraordinario interés por todo aquello que tales modelos puedan descubrirle, y opina que nadie es tan grande que pueda avergonzarse de hallarse sometido a aquellas leyes que rigen con idéntico rigor tanto la actividad normal como la patológica”. (Freud, 1981, p.1578).

La actividad psicoanalítica enfocada a la investigación de grandes figuras de la humanidad, en este caso Leonardo da Vinci, no buscaría opacar su obra ni genialidad. Más bien, le otorga un valor, en tanto que aportaría en todo aquello que en la investigación pudiera descubrirle. Así, el psicoanálisis propone que todos los humanos estarían sometidos a las mismas leyes, las que regirían por igual tanto al funcionamiento normal como patológico. Existe cierta idea que subvierte entonces la nitidez de esta división, la podría en tensión, merced de la universal identidad del funcionamiento psíquico. Entonces la investigación psicoanalítica cuando reposa su atención en los grandes hombres de la historia, no buscaría su desmitificación sino más bien en cuanto aportan al conocimiento de la subjetividad.

5.3.1.3.-El psicoanálisis es profano en cuestiones de arte

Cuando nuestro autor analiza el Moisés de Miguel Ángel, se declara un profano en cuestiones de arte. Por extensión, es posible entender que el psicoanálisis, encuentra su ligazón con las cuestiones del arte fuera del campo de lo propiamente estético.

“Los profanos sentimos desde siempre vivísima curiosidad por saber de dónde el poeta, personalidad singularísima, extrae sus temas -en el sentido de la pregunta que aquel cardenal dirigió a Ariosto- y cómo logra conmovernos con ellos tan intensamente y despertar en nosotros emociones de las que ni siquiera nos juzgábamos acaso capaces.” (Freud, 1981,p. 1342)

El psicoanálisis en su acercamiento profano a la obra artística, se sostiene en un movimiento de “curiosidad” por encontrar el “origen” de los temas de la creación artística, como también el efecto de esto en el espectador. La pregunta

por la creación de la obra de arte para el psicoanálisis estaría ligada a una interpelación del contenido de la obra, como a su vez lo que ella despierta en quien comparece ante ella.

5.3.1.4.-Una relación al contenido

Es posible encontrar en Freud un acercamiento a la obra de arte fundado en lo que él llama el contenido de la obra²⁴. Esta aproximación a la obra excluye sus cualidades formales como causa de la pregunta analítica.

5.3.1.5.-La poderosa acción del arte: una admiración que subyuga

Aquello que despierta la obra de arte en el espectador es el inicio de la investigación freudiana.

Este efecto se constituye en pregunta para el psicoanálisis. En Moisés de Miguel Ángel subrayamos que algunas obras de arte producían una poderosa atracción en Freud, situación que lo movilizaba a interpretar y encontrar el “sentido”, la “intención” del artista y lo que esta obra en particular “representaría” para un sujeto.

5.3.1.6.- El artista expresa su intención y nos la hace aprehensible

La “poderosa acción” que ejerce una obra de arte en particular, se constituiría como una experiencia que demandaría una respuesta ante su causa. Se trataría de un descubrir el “sentido” y lo que ésta “representa”. Es decir, para

²⁴ Ver análisis de Moisés de Miguel Ángel.

Freud, la obra de arte esconde un sentido, de ahí la preocupación por el “contenido” de ésta. El acceso a estos elementos es a partir de la interpretación²⁵.

5.3.1.7.- La intención de la obra se interpreta: de un artista que desconoce su intención

Si Freud se ve impulsado a interpretar es para dar un sentido a aquello que se impone como una pregunta por los efectos de la obra en el espectador. Encontrando que estos se fundamentarían en la “intención” del artista, la cual para éste serían desconocidos.

“Hamlet shakesperiano, obra que venía siendo admirada durante trescientos años sin que nadie hubiese llegado a penetrar en su sentido ni en los motivos del poeta.” (Freud, 1981, p. 2793)

La aproximación freudiana a la obra de Shakespeare, apunta hacia la comprensión de los motivos y sentido del poeta.

“Característico de la naturaleza de la creación poética es que el autor, al ser interrogado por mi sobre la cuestión, pudiera asegurar de perfecta buena fe que la interpretación que yo le comunicaba era totalmente ajena a su conocimiento y a su intención, aunque su obra incluía ciertos detalles, que parecían expresamente calculados para indicar la pista de un sentido secreto.” (Freud, 1981, p. 3013)

Freud propone que la intención se interpreta para así dar cuenta del sentido de una obra. Ahora bien, la interpretación analítica, tiene como horizonte lo inconsciente. De este modo, nuestro autor al interrogar a un autor sobre ésta, es

²⁵ Ver Moisés de Miguel Ángel.

característico que la interpretación ofrecida le fuera “totalmente ajena a su conocimiento y a su intención”. Es posible pensar que la intencionalidad que nuestro autor nos propone es de un orden inconsciente, la cual es accesible a través de detalles en la obra que indicarían “un sentido secreto”, subvirtiendo Freud la noción de “sentido único de la obra” signado por lo que el autor quiso decir.

“Tal curiosidad se exacerba aún ante el hecho de que el poeta mismo, cuando le interrogamos, no sepa respondernos, o sólo muy insatisfactoriamente, sin que tampoco le preocupe nuestra convicción de que el máximo conocimiento de las condiciones de la elección del tema poético y de la esencia del arte poético no habría de contribuir en lo más mínimo a hacernos poetas.” (Freud, 1981, p.43)

El poeta al ser interrogado por las condiciones del tema poético y “la esencia” del arte poético, daría cuenta de un desconocimiento a tales preguntas. Y el conocimiento de tales reglas no serían suficientes para la creación poética.

5.3.1.8.- El espectador, la obra y el artista

Encontramos en Freud una articulación entre espectador, obra y artista. Ésta se caracterizaría por algo del orden cierta coincidencia entre estos.

“El espectador del drama es un individuo sediento de experiencia; se siente como ese «Mísero, al que nada importante puede ocurrirle»; hace ya mucho tiempo que se encuentra obligado a moderar, mejor dicho, a dirigir en

otro sentido su ambición de ocupar una plaza central en la corriente del suceder universal; anhela sentir, actuar, modelar el mundo a la luz de sus deseos; en suma, ser un protagonista.”(Freud, 1981, p. 1273)

El espectador de la obra es definido como un sujeto carente y anhelante de aquello que desea pero que no puede realizar. Se ve obligado a “moderar o redirigir su ambición. Anhela sentir, actuar y hacer en el mundo “sus deseos”. Ser el protagonista de aquello que desea, pero al mismo tiempo le está vedado.

“Y he aquí que el autor y los actores del drama le posibilitan todo esto al ofrecerle la oportunidad de identificarse con un protagonista. Pero de este modo le evitan también cierta experiencia, pues el espectador bien sabe que si asumiera en su propia persona el papel del protagonista debería incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores que le malograrían por completo, o poco menos, el placer implícito.”(Idem).

El autor del drama y sus actores, brindan al espectador la posibilidad de identificarse con el protagonista, ahorrándole al sujeto, de este modo, poner en acto lo que ellos ya realizan en su representación. Se trataría de un carácter económico para el sujeto, economizándole así la experiencia que eventualmente podría aportar displacer.

“El psicoanálisis ha logrado resolver también satisfactoriamente algunos de los problemas enlazados al arte y al artista. Otros escapan por completo a su influjo. Reconoce también en el ejercicio del arte una actividad encaminada a la

mitigación de deseos insatisfechos, y ello, tanto en el mismo artista creador como luego en el espectador de la obra de arte...” (Freud, 1981, pp.1864-65)

Tanto artista y espectador se encuentran en el espacio del deseo por distintos caminos. El lugar de encuentro es la obra. El artista comunica su deseo a quienes sufren de la misma insatisfacción.

5.3.1.9.- El goce de la obra se funda en el carácter ficcional de la obra

“SI, como desde los tiempos de Aristóteles viniese admitiendo, es la función del drama despertar la piedad y el temor, provocando así una «catarsis de las emociones», bien podemos describir esta misma finalidad expresando que se trata de procurarnos acceso a fuentes de placer y de goce yacentes en nuestra vida afectiva, tal como el chiste y lo cómico lo hacen en la esfera del intelecto, cuya acción es precisamente la que nos ha tornado inaccesibles múltiples fuentes de dicha especie.”(Freud, 1981, p. 1272)

Freud encuentra cierta coincidencia entre la catarsis y el drama. La catarsis para Aristóteles provocaba la piedad y el temor en el espectador de la tragedia. El drama a su vez, siguiendo a Freud, despertaría placer y goce en nuestra vida psíquica. Disposiciones que se encontrarían inaccesibles para la conciencia del espectador y merced a la representación dramática, otrora inconscientes, pueden emerger.

“De ahí que su goce dependa de una ilusión, pues presupone la atenuación de su sufrimiento merced a la certeza de que, en primer término, es otro, y no él, quien actúa y sufre en la escena y en segundo lugar trátase sólo de

una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal.”(Freud, 1981, p. 1273)

El goce del espectador se relaciona con el estatuto de ficción de la obra, estatuto que puede ser pensado como su fundamento.

En tanto no sea él quien vive la experiencia, sino otro, es posible asegurar un monto de goce, dado que no habría nada que amenace su seguridad personal. El placer del espectador se inaugura en la ilusión que la obra re-presenta.

“Es en tales circunstancias cuando puede permitirse el lujo de ser un héroe y protagonista cuando puede abandonarse sin vergüenza a sus impulsos coartados, como la demanda de libertad en cuestiones religiosas, políticas, sociales o sexuales, y cuando puede también dejarse llevar dondequiera sus arrebatos quieran llevarlo, en cuanto gran escena de la vida se represente en el escenario.” (Idem).

El espectador de la obra, en tanto que se identifica con el héroe, puede gozar de lo representado. La escenificación en tanto realidad ficcional para el espectador le permite desplegar sus impulsos normalmente coartados y productores de vergüenza.

“Todos estos prerrequisitos del goce, empero, son comunes a varias otras formas de la creación artística.”(Idem)

Para Freud la generalidad de las obras artísticas comportarían las mismas características, en cuanto permitirían gozar, sentir placer en la escenificación

ficcional, condición para que el sujeto pueda “abandonarse sin vergüenza a sus impulsos- normalmente-coartados”

5.3.1.10.- La danza, el drama y el poema épico

“La poesía épica sirve en primer lugar a la liberación de sentimientos intensos, pero simples, como en su esfera de influencia lo hace también la danza. Cabe afirmar que el poema épico facilita particularmente la identificación con la gran personalidad heroica en medio de sus triunfos, mientras que del drama se espera que ahonde más en las posibilidades emocionales y que logre transformar aún las más sombrías amenazas del destino en algo disfrutable, de modo que representa al héroe acosado por la calamidad, haciéndolo sucumbir con cierta satisfacción masoquista.”(Idem)

Freud propone que cierta clasificación basada en facilitación en la identificación. Para la poesía épica y la danza, dados sus fundamentos y características, permite identificarse con la “gran personalidad heroica”.

En el caso del drama, cuyo argumento es el sufrimiento, puede lograrse cierta satisfacción sadomasoquista.

“Todas las formas y variedades del sufrimiento pueden constituir, pues, temas del drama, que con ellas promete crear placer para el espectador. De aquí emana la condición primera que este género artístico ha de cumplir: no causar sufrimiento alguno al espectador y hallar los medios de compensar mediante las gratificaciones que posibilita la piedad que ha suscitado una regla ésta que los dramaturgos modernos se han entregado a violar con particular frecuencia.”(Idem).

El drama a pesar de su ligazón al sufrimiento compensa al espectador con placer. El espectador en el drama obtendría placer por medio de las gratificaciones que la piedad produce.

“Quien está enfermo conoce sólo un deseo: curar; salir de su condición actual; que el médico acuda con sus medicamentos; que cese el hechizo del juego de la fantasía- ese hechizo que nos ha corrompido al extremo de permitirnos derivar goce aun de nuestro sufrimiento.”(Idem).

Para Freud habría cierta relación entre fantasía y sufrimiento. Una suerte de “hechizo” en que la fantasía se ha “encantado” permite gozar del sufrimiento.

*“El drama psicológico se convierte en psicopatológico cuando la fuente de ese sufrimiento, que hemos de compartir y del cual se espera que derivemos nuestro placer, no es ya un conflicto entre dos motivaciones inconscientes casi por igual, sino entre motivaciones conscientes y reprimidas. Aquí, la condición previa para que se dé el goce es que también el espectador sea neurótico.”
(Freud, 1981, p. 1274-75).*

Para que estas condiciones se cumplan, nos dice Freud, es decir compartir el placer entre espectador y quienes lo representan, se debe dar la condición de la neurosis. Lo que implica un conflicto de intereses inconscientes y concientes bajo la gran rubrica de la represión.

5.3.1.11.- Edipo como efecto en el espectador

*El complejo de Edipo, cuya ubicuidad he ido reconociendo poco a poco,
me ha ofrecido toda una serie de sugerencias.*
Freud, S “Autobiografía”

El complejo de Edipo es uno de los mayores descubrimientos del psicoanálisis, cuyo reconocimiento fue progresivo al decir de Freud, a partir la “ubicuidad” que lo caracteriza. De alguna manera Freud sugiere que debió rendirse ante la evidencia de este complejo. El reconocimiento de este fundamental concepto, es primero hecho en su “autoanálisis”, para luego extenderlo y reconocerlo en otros.

El *Complejo de Edipo* puede ser pensado como el “re-conocimiento” por parte de Freud, a partir de una *lectura*, de algo cuyo orden ha identificado como universal en el territorio de lo psíquico. *Edipo rey* despertaría algo en el espectador que reconocería en “*continuidad*” entre el héroe de la tragedia y su persona. La tragedia despertaría en tanto *ficción* en el espectador la evocación del complejo psíquico infantil.

La obra de Sófocles sería la “manifestación” vía inhibiciones y sustituciones del “complejo psíquico” infantil que porta su nombre y el cual sería evocado por el espectador. De este modo para Freud el espectador, la obra y su autor, estarían en cierta “*continuidad*”, unidos por el complejo psíquico bautizado con el nombre de aquel que al descubrir su verdad, no ha querido verla más y se ha quitado los ojos.

“Edipo rey continúa conmoviendo al hombre moderno tan profunda e intensamente como a los griegos contemporáneos a Sófocles... y es que la leyenda del rey tebano entraña algo que hiere en todo una íntima esencia natural. Si el destino de Edipo nos conmueve es porque habría podido ser el nuestro y porque el oráculo ha suspendido igual maldición sobre nuestras cabezas antes que naciéramos. Quizá nos está reservado a todos dirigir hacia nuestra madre nuestro primer impulso sexual y hacia nuestro padre el primer sentimiento de odio y el primer deseo destructor. Nuestros sueños testimonian ello. El rey Edipo, que ha matado a su padre y tomado a su madre en matrimonio, no es sino la realización de nuestros deseos infantiles... Mientras que el poeta extrae a la luz, en el proceso de investigación que constituye el desarrollo de su obra, la culpa de Edipo, nos obliga a una introspección en la que descubrimos que aquellos impulsos infantiles existen todavía en nosotros, aunque reprimidos... Como Edipo vivimos en la ignorancia de aquellos deseos inmorales que la naturaleza nos ha impuesto, y al descubrirlos quisiéramos apartar la vista de las escenas de nuestra infancia” (Freud, 1981, p. 508)

La tragedia de Sófocles tiene un efecto para Freud de despertar en el espectador moderno algo del orden de la “íntima esencia natural”, pero cuyo estatuto es el de una “herida”. Si la figura de Edipo conmueve es porque quien comparece ante aquella escena, reconocería en sí mismo la semejanza con el destino de aquel héroe trágico.

Una obra que “hiere” al espectador moderno, en tanto que encuentra en el secreto de su intimidad “igual maldición” en su destino. El oráculo ya ha advertido en el sujeto moderno, que su primer impulso sexual está dirigido hacia

la madre y hacia su padre el sentimiento de odio, como a su vez inaugura ante el primer deseo destructor. Freud nos dice que las formaciones de lo inconsciente lo testimonian.

Edipo rey nos “hiere” porque manifiesta “la realización de nuestros deseos infantiles”. La comparecencia ante la obra, nos interpela hacia un sentido, la coincidencia de nuestros deseos que aun subsisten en el espectador. La obra “nos obliga a una introspección” que nos descubre, abre una herida. El espectador se identifica con el héroe trágico y descubre junto con él que vive en la “ignorancia” de aquellos “deseos inmorales” que se nos imponen. Y al descubrirlos quisiéramos como Edipo quitar la vista de aquellas escenas de nuestra infancia. El espectador, la obra y el autor, se reconocen en un mismo movimiento de continuidad.

“El complejo de Edipo, cuya ubicuidad he ido reconociendo poco a poco, me ha ofrecido toda una serie de sugerencias. La elección y la creación del tema de la tragedia, enigmáticas siempre, y el efecto intensísimo de su exposición poética, así como la esencia misma de la tragedia, cuyo principal personaje es el Destino, se nos explican en cuanto nos damos cuenta de que en el poema trágico se halla integrada toda la normatividad de la vida psíquica con su plena significación afectiva. La fatalidad y el oráculo no eran sino materializaciones de la necesidad interior. El hecho de que el héroe peque sin saberlo y contra su intención, constituye la exacta expresión de la naturaleza inconsciente de sus tendencias criminales.” (Freud, 1981, p. 2793).

La ubicuidad del complejo de Edipo, ha surgido a partir de un reconociendo progresivo deviniendo en un “lugar común” del cual emergen una

variedad de problemáticas. La elección del tema, la creación de su texto y su efecto se explican en cuanto en “el poema trágico se halla integrada toda la normatividad de la vida psíquica”. El héroe hace lo que el destino le deparaba a pesar de hacer lo posible para evitarlo. Peca sin saberlo y contra su intención, lo que permite leer ahí, la naturaleza de lo psíquico inconciente.

5.3.1.12.-La obra realiza la fantasía conciente

Tanto el texto de la obra como quien la aprecia encuentran cierta satisfacción de los deseos inconscientes. Cada uno desde su particular lugar coincide en algo del orden de un “goce” que va más allá y a la vez más acá de la estética.

“Sólo por este dibujo anatómico podría deducirse que el gran artista e investigador italiano presentaba una perturbadora represión de la libido.”

(Freud, 1981, p.1582)

El dibujo del corte anatómico de la representación sexual, es tomado en el análisis freudiano como la representación de algo de orden psíquico. Una perturbación de la represión de la energía psíquica sexual. El dibujo cobra el estatuto de un indicio, una huella que testimoniaría un modo de operar psíquico.

“La contemplación apreciativa de una representación dramática cumple en el adulto la misma función que el juego desempeña en el niño, al satisfacer su perpetua esperanza de poder hacer cuanto los adultos hacen.” (Freud, 1981, p. 1272)

Freud encuentra cierta analogía entre el niño y el adulto en la “contemplación apreciativa” de la obra, situando una relación de continuidad entre la obra y juego. El niño que juega y el espectador de la obra encuentran de modos distintos idéntico fin. Algo del orden de la satisfacción se juega en la obra. La fantasía, el jugar y la obra entrañan un fondo en común.

5.3.1.13.-El juego y la poesía

En “El poeta y los sueños diurnos” [1908] Freud compara al escritor con el juego de un niño. Es así que la reticulación entre juego y literatura, permitirá pensar al poeta con el jugar infantil.

“¿no habremos de buscar ya en el niño las primeras huellas de la actividad poética?”.

... el poeta hace lo mismo que el niño que juega. Crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo con la realidad. Pero de esta irrealidad del mundo poético nacen consecuencias muy importantes para la técnica artística, pues mucho de lo que siendo real no podría procurar placer ninguno, puede procurarlo como juego de la fantasía, y muchas emociones penosas en sí mismas pueden convertirse en una fuente de placer para el auditorio del poeta”. (Freud, 1982, p. 1342)

Freud establece una relación de continuidad entre el jugar del niño con la actividad poética. Ambos están ligados a un mundo fantástico, entregados al mundo de la ficción, aunque distinguiéndolo de la realidad.

Esta relación entre poesía y juego tiene un rendimiento para la “técnica analítica” dado que “mucho de lo que siendo real no podría procurar placer ninguno, puede procurarlo como juego de la fantasía”. Este carácter de ficción permitiría abrir paso a contenidos inconscientes, que de otro modo no podrían emerger, siendo a la vez una “fuente de placer para el auditorio del poeta”.

5.3.1.14.- Fantasía, deseo y obra

“El artista se había refugiado, como el neurótico, en este mundo fantástico, huyendo de la realidad poco satisfactoria; pero, a diferencia del neurótico, supo hallar el camino del retorno desde dicho mundo de la fantasía hasta la realidad. Sus creaciones, las obras de arte, eran satisfacciones fantásticas de deseos inconscientes, análogamente a los sueños con los cuales compartían el carácter de transacción, pues tenían también que evitar el conflicto con los poderes de la represión. Pero a diferencia de los productos oníricos, asociales y narcisistas, están destinadas a provocar la participación de otros hombres y pueden reanimar y satisfacer en estos últimos los mismos impulsos optativos inconscientes. Además, se sirve del placer de la percepción de la belleza formal como prima de atracción. Los elementos de que el psicoanálisis puede disponer en esta labor son la interrelación de las impresiones de la vida del artista, sus destinos, sus obras, su constitución y los impulsos instintivos que en él actúan; esto es, lo generalmente humano.” (Freud, 1981, p. 2794)

La obra se constituye para Freud en un ejercicio de “transacción” de los deseos inconscientes, donde el artista podría expresar en la creación artística algo del orden del deseo. La obra artística comporta un valor vinculante entre su

creador y su público, cuyo lugar de encuentro es lo inconsciente. La condición de belleza de la obra cumpliría la función de atraer al espectador.

“El artista busca, en primer lugar, su propia liberación, y lo consigue comunicando su obra a aquellos que sufren la insatisfacción de iguales deseos. Presenta realizadas sus fantasías; pero si éstas llegaran a constituirse en una obra de arte, es mediante una transformación que mitiga lo repulsivo de tales deseos, encubre el origen personal de los mismos y ofrece a los demás atractivas primas de placer, ateniéndose a normas estéticas.” (Freud, 1981, p. 1865)

La obra transmite algo del orden de lo inconsciente a otro a partir de la elaboración de éstos, realizando sus fantasías en un formato material con un valor estético. Este valor estético le otorga la posibilidad de realización en la obra de aquello que ha sido reprimido, rechazado por el sujeto.

5.3.2.- La particularidad del aporte de lo literario respecto al conjunto de las obras de arte en Freud

Este eje temático, presenta fragmentos de la obra de Freud que darían cuenta de lo propio de la literatura en tanto aproximación diferente a la obra de arte en general.

5.3.2.1.-La alianza con los poetas

Es en *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen [1907]* donde Freud hace un llamado de alianza con los poetas, debido a que estos últimos son los que más saben sobre el alma humana. Las ciencias psicológicas se encuentran en un estado de atraso con respecto al saber respecto del saber que los poetas sostendrían con relación al enigma en que se constituye lo psíquico²⁶.

5.3.2.2.-Las coincidencias entre psicoanálisis y literatura

“El mecanismo de la creación literaria es el mismo que el de las fantasías histéricas. Goethe, en su Werther, combinó algo que había experimentado (su amor por Lotte Kästner) con algo que había oído (el destino del joven Jerusalem, que se había suicidado). Probablemente haya jugado con la idea de matarse, y encontró en ella un punto de contacto para su identificación con Jerusalem al que dota de sus propios motivos derivados de su enamoramiento. Por medio de esta fantasía se protege a sí mismo contra las consecuencias de su vivencia. (Freud, 1981, p. 3574)

²⁶ Ver el método de análisis de la obra literaria.

Así, Shakespeare tuvo razón cuando equiparó la poesía a la locura (el «sublime frenesí»).

Freud encuentra ciertas coincidencias en el mecanismo de la creación artística literaria con el mecanismo de la neurosis histérica. La creación de la obra permitiría la emergencia de temáticas inconscientes de un modo irreconocible para el sujeto creador, así como los síntomas lo son para la neurosis. Shakespeare, nos dice Freud, “tuvo razón cuando equiparó la poesía a la locura”. Freud ubica en relación de coincidencia la creación poética, con las fantasías de los neuróticos. La fantasía, nos dice nuestro autor, protege al sujeto contra la consecuencia de la vivencia.

“Los «pensamientos involuntarios» acostumbran desencadenar una violentísima resistencia, que trata de impedirles emerger. Si hemos de dar crédito a F. Schiller, nuestro gran filósofo poeta, es también una tal disposición condición de la producción poética. En una de sus cartas a Körner, cuidadosamente estudiadas por Otto Rank, escribe Schiller, contestando a las quejas de su amigo sobre su falta de productividad: «El motivo de tus quejas reside, a mi juicio, en la coerción que tu razón ejerce sobre tus facultades imaginativas. Expresaré mi pensamiento por medio de una comparación plástica. No parece ser provechoso para la obra creadora del alma el que la razón examine demasiado penetrantemente, y en el mismo momento en que llegan ante la puerta las ideas que van acudiendo. Aisladamente considerada, puede una idea ser harto insignificante o aventurada, pero es posible que otra posterior le haga adquirir importancia, o que uniéndose a otras, tan insulsas como ella, forme un conjunto nada despreciable. La razón no podrá juzgar nada de esto si no retiene

las ideas hasta poder contemplarlas unidas a las posteriormente surgidas. En los cerebros creadores sospecho que la razón ha retirado su vigilancia de las puertas de entrada; deja que las ideas se precipiten pêle-mêle al interior, y entonces es cuando advierte y examina el considerable montón que han formado. Vosotros, los señores críticos, o como queráis llamaros, os avergonzáis o asustáis del desvarío propio de todo creador original, cuya mayor o menor duración distingue al artista pensador del soñador. De aquí la esterilidad de que os quejáis. Rechazáis demasiado pronto las ideas y las seleccionáis con excesiva severidad.» (Freud, 1981, p. 410)

La elaboración teórica en psicoanálisis freudiano encuentra un aliado en la figura de Schiller. En cuanto este poeta filósofo coincide con los desarrollos teóricos de Freud, nuestro autor encuentra en la carta del poeta romántico algunos fundamentos de las virtudes de la asociación libre, como también el efecto de la censura de la conciencia sobre los contenidos de ésta. De algún modo, Freud autoriza sus indagaciones en el consejo que Schiller brinda a su amigo.

Podríamos pensar que Freud encuentra en la literatura elementos que coinciden y a su vez preceden los descubrimientos teóricos hechos en la clínica.

5.3.2.3.- Una literatura que antecede al psicoanálisis

“HASTA ahora hemos abandonado a los poetas la descripción de las «condiciones eróticas» conforme a las cuales realizan los hombres su elección de objeto, e igualmente la de la forma en que llegan a armonizar con la realidad las exigencias de su fantasía. Los poetas reúnen, en efecto, ciertas condiciones que les capacitan para tal labor, poseyendo sobre todo sensibilidad para percibir los movimientos anímicos secretos de los demás y valor para dejar hablar en voz alta a su propio inconsciente.” (Freud, 1981, p. 1625)

Freud refiere en este fragmento seleccionado que la autoridad del decir y del describir sobre la vida erótica había estado reservado para la creación literaria. Los poetas portarían un saber respecto a la realización de las exigencias de las fantasías, dado que ellos tendrían las condiciones que los capacitan para tal labor que se constituye en la sensibilidad para percibir estos movimientos enigmáticos de la vida psíquica, y el valor para dejar hablar en voz alta a su propio inconsciente.

“Yo creo que Goethe no habría rechazado el psicoanálisis con ánimo hostil, como muchos de nuestros coetáneos lo hacen. En algunos sentidos él mismo llegó a aproximársele, pudo reconocer por su propia intuición buena parte de lo que desde entonces hemos visto confirmado, y numerosas concepciones que nos han atraído la crítica y el escarnio son sustentadas por él como naturales y

evidentes. Así, por ejemplo, érale familiar el incomparable poder de los primeros vínculos afectivos de la criatura humana.”(Freud, 1981, p. 3069).

La literatura se ha aproximado a los descubrimientos posteriores del psicoanálisis, antecediéndole a partir de la “intuición” de los autores a los cuales Freud se va a referir una y otra vez a lo largo de su obra.

“...El contenido de la vida onírica Goethe lo parafrasea con estas palabras tan expresivas:

Cuanto al hombre no es conocido

*ni puede ser pensado,
por el laberinto de su entraña
vaga durante la noche.*

Tras la sugestión de estos versos reconocemos la venerable e indiscutible definición de Aristóteles -soñar es proseguir nuestra actividad anímica mientras dormimos-, unida a la aceptación del inconsciente, que sólo el psicoanálisis agregó a dicha noción. Únicamente el enigma de la deformación onírica queda sin resolver.” (Freud, 1981, 3069-70).

En los versos citados por Freud reconoce una alusión al concepto fundamental del psicoanálisis, a saber, lo inconsciente.

5.3.2.4.- Literatura y el parricidio

“No cabe atribuir al azar que tres obras maestras de la literatura universal traen el mismo tema: el parricidio. Tal es, en efecto, el tema del Edipo de Sófocles, del Hamlet shakespeariano y de Los hermanos Karamazov. Y en los tres aparece también a plena luz el motivo del hecho; la rivalidad sexual por una mujer.”(Freud, 1981, p. 3011)

Nuestro autor atribuye a algo de la legalidad de lo inconsciente, que tres obras maestras de la literatura, coincidan en el argumento literario del parricidio. Es Edipo en tanto centro de la problemática de la subjetividad lo que fundaría este tipo de expresiones artísticas. Las tres encuentran un punto en común en la rivalidad edípica.

“La exposición más sincera, desde luego la del drama inspirado en la leyenda griega. En él, el protagonista mismo ha cometido el hecho. Pero sin atenuantes ni veladuras es imposible la elaboración poética. La confesión desnuda del propósito de suprimir al padre, tal como tendemos a conseguirlo en el análisis, parece intolerable sin una previa preparación analítica. En el drama griego, la atenuación imprescindible queda magistralmente conseguida sin alteración alguna de los hechos, proyectando en la realidad el motivo inconsciente del protagonista como una fatalidad ajena a él. El protagonista comete el acto criminal intencionadamente y, al parecer, sin influjo alguno procedente de la mujer; pero luego se rinde pleitesía a la verdad profunda por cuanto sólo después de repetir el hecho con el monstruo que simboliza al padre llega el protagonista a conseguir a la reina, su madre. Una vez descubierta su culpa y hecha consciente, no sigue tentativa alguna de descargarla de sí recurriendo a la construcción auxiliar de la fatalidad, sino que es reconocida y castigada como una culpa consciente, cosa que a nuestra reflexión puede parecer injusta, pero que es plenamente correcta desde el punto de vista psicológico.”(Idem)

Freud nos propone que la condición de una elaboración poética requiere de atenuante y veladuras de los motivos inconscientes, sin esta transformación sería insoportable y a la vez insostenible la verdad que de este modo se ofrece. Lo que está velado nos descubre Freud es el deseo de suprimir al padre, constatación que coincide en el tema del motivo poético con aquello que revela la clínica analítica, un deseo de dar muerte al padre.

Una de las condiciones de la presentación de estos motivos inconscientes es que el protagonista cumpla su destino como si “una fatalidad ajena a él” es decir el deseo inconsciente realizado en la obra aparece de modo velado

“La expresión del drama inglés es indirecta; el acto criminal no ha sido realizado por el protagonista mismo, sino por otro sujeto, para el cual no significaba un parricidio. Por lo cual no es preciso ya velar el motivo repulsivo: la rivalidad sexual. También el complejo de Edipo del protagonista lo vemos como a una luz refleja al observar los efectos que en él produce el acto cometido por otro. Debía vengar el crimen, pero se encuentra extrañamente incapaz de hacerlo. Sabemos que lo que le paraliza es su sentimiento de culpabilidad, pero éste es sustituido en forma muy análoga a la que siguen los procesos neuróticos por la percepción de su insuficiencia para el cumplimiento de su labor vengadora. Surgen indicios de que el protagonista siente esta culpa como una culpa superindividual. Desprecia a los demás tanto como a sí mismo se desprecia. «Si se tratara a cada cual como se merece, ¿quién escaparía de ser azotado?»”(Freud, 1981, p. 3012).

En la tragedia de Edipo es el protagonista quien comete el parricidio, en Hamlet este hecho es realizado por una vía indirecta, sería otro el culpable pero

todo sucede como si el mismo protagonista compartiera la culpa, y este sentimiento se despierta en él gracias a sus propios complejos infantiles ligados a la rivalidad paterna por los privilegios sexuales de la madre. A partir de ciertos indicios de la obra, Freud descubre que la culpa es compartida con otros. El indicio aparece como aquello que daría pie a una interpretación analítica.

“De la comprensión de la tragedia provocada por el Destino pasamos a la inteligencia de la tragedia de carácter con el análisis del Hamlet shakespeariano, obra que venía siendo admirada durante trescientos años sin que nadie hubiese llegado a penetrar en su sentido ni en los motivos del poeta. Era singular que este neurótico creado por el poeta naufragase bajo el peso del complejo de Edipo, como tantos seres reales. El problema que se plantea a Hamlet es, en efecto, el de vengar en una tercera persona aquellos dos hechos que constituyen el contenido de la tendencia de Edipo, venganza en cuya ejecución queda paralizado su brazo por su propio y oscuro sentimiento de culpabilidad. Shakespeare escribió esta tragedia poco después de la muerte de su padre.” (Freud, 1981, p. 2793)

Freud nos propone que el drama de la novela de Shakespeare que había sido admirado por varios siglos, se constituyera aun como enigmático por sus efectos. Él encuentra en su análisis motivaciones que se fundan en el complejo de Edipo lo cual es ubicuo para todos los sujetos. En la ficción de la novela el protagonista estaría sometido a la lógica edipiana, todo sucedería como si la ficción del drama literario y la realidad de las constataciones clínicas se indistinguieran. Entonces el análisis psicoanalítico encontraría verdades

inconscientes, o personajes neuróticos tanto en su clínica como en la situación ficticia de la novela.

5.3.2.5.- La novela como caso

Uno de los cinco casos clínicos de Freud es analizado desde la escritura autobiográfica de un paranoico, a saber, el caso Schreber, al que analiza bajo la rigurosidad de su clínica. Lo que llama la atención es que el análisis de este caso no se funda en el dispositivo tradicional analítico, sino solamente a partir de la lectura de sus “memorias” escritas en una novela autobiográfica.

Otra experiencia de análisis de la escritura de formato literario en Freud es “Sueño y delirio de la Gradiva de W. Jensen”²⁷.

“En una pequeña novela, carente en sí de gran valor, La Gradiva, de W. Jensen puede demostrar que el sueño imaginado literariamente admite igual interpretación que el real, o sea, que en la producción del poeta actúan aquellos mecanismos que hemos descubierto en la elaboración onírica.” (Freud, 1981, p. 2795)

Freud propone que la ficción literaria admite igual análisis de las formaciones del inconsciente que aquellas que se encuentran en la clínica, dado que en la producción poética actúan los mismos mecanismos que la formaciones de lo inconsciente. Pareciera ser que para Freud los límites entre la realidad poética y la realidad psíquica, se indistinguiesen.

²⁷ Ver análisis sobre el método de análisis de la obra literaria.

“Dado que los paranoicos no pueden ser obligados a vencer sus resistencias internas y sólo dicen lo que quieren decir, resulta factible sustituir en esta enfermedad el conocimiento personal del enfermo por la descripción escrita o impresa de su historial patológico. No creo, por tanto, inadecuado enlazar interpretaciones analíticas al historial patológico de un paranoico (dementia paranoides) al que jamás he visto, pero que ha escrito y publicado la historia de su enfermedad.” (Freud, 1981, p. 14 88)

Es pertinente para Freud realizar un trabajo analítico de interpretación de la propia escritura del enfermo en cuestión.

5.3.2.6.- El fantasear neurótico como novela

“Este incipiente extrañamiento de los padres, que puede designarse como novela familiar de los neuróticos, continúa con una nueva fase evolutiva que raramente subsiste en el recuerdo consciente, pero que casi siempre puede ser revelada por el psicoanálisis.”(Freud, 1981, p. 1361-62)

Para nuestro autor el novelar en la fantasía sería una constante en la vida psíquica infantil, existiría una íntima relación entre novelar y la fantasía que con posterioridad sería reprimida, a seguir fantasía y novelar sería una función propia de la subjetividad.

5.3.2.7.- El caso clínico freudiano como literatura

“No siempre he sido exclusivamente psicoterapeuta. Por el contrario, he practicado al principio, como otros neurólogos, el diagnóstico local y las reacciones eléctricas, y a mí mismo me causa singular impresión el comprobar que mis historiales clínicos carecen, por decirlo así, del severo sello científico, y presentan más bien un aspecto literario. Pero me consuelo pensando que este resultado depende por completo de la naturaleza del objeto y no de mis preferencias personales. El diagnóstico local y las reacciones eléctricas carecen de toda eficacia en la histeria, mientras que una detallada exposición de los procesos psíquicos, tal y como estamos habituados a hallarlas en la literatura, me permite llegar, por medio de contadas fórmulas psicológicas, a cierto conocimiento del origen de una histeria.” (Freud, 1981, p. 124)

Freud reconoce con sorpresa, que sus casos clínicos son leídos como novelas. La ciencia instituye aquello que se legitimará como verdad. La literatura encarnaría como su reverso, aquello que se situaría en el registro de la ficción. Nuestro autor tensionaría este límite. Apela a la necesidad del estilo de la novela para la comprensión de su objeto. La naturaleza de lo psíquico demandaría éste procedimiento.

5.3.2.8.- La novela como fuente

“A nuestro juicio, no hay sino un solo camino que pueda llevarnos a la comprensión de la singularísima vida sentimental y sexual de Leonardo y de su doble naturaleza de artista e investigador. Que yo sepa, entre todos sus biógrafos, cuyos puntos de vista psicológicos difieren a veces grandemente, sólo uno, E. Solmi, se ha acercado a la solución del enigma. En cambio, un poeta que ha elegido a Leonardo para protagonista de una gran novela histórica, Dimitri Sergewitsch Merezhkowsky, ha fundado su obra en tal comprensión de aquel hombre extraordinario, y ha expresado en ella, inequívocamente, su concepción de la interesantísima figura del mismo, aunque no nos la presente encerrada en una seca fórmula, sino plásticamente expuesta en forma poética. Solmi dice sobre Leonardo: «Pero el insaciable deseo de penetrar en el conocimiento de todo lo que le rodeaba y hallar con fría reflexión el más profundo secreto de todo lo perfecto condenó la obra de Leonardo a permanecer siempre inacabada».(Freud, 1981, p. 1583)

La comprensión del enigma en que deviene Da Vinci, ha suscitado múltiples interpretaciones. Freud destaca como acertado la interpretación de un biógrafo del personaje en cuestión. Y a un escritor, el cual brinda una comprensión de Da Vinci en una novela histórica, lo que comporta cierta plasticidad por su forma poética. En este gesto de citar a un novelista como fuente, legitimaría lo ficcional como argumento de su interpretación.

“El poeta Merezhkowsky es el único autor que sabe decirnos quién era esta Catalina. De otras breves anotaciones deduce que la madre de Leonardo, la

pobre labradora de Vinci, fue a Milán en 1493 para visitar a su hijo, hombre ya de cuarenta y un años, y enfermó durante su estancia en la ciudad. Leonardo la llevó al hospital, y cuando murió la enterró con todo decoro.

Esta hipótesis del sutil novelista ruso carece de pruebas que abonen su exactitud; pero entraña tan alto grado de verosimilitud y se halla tan de acuerdo con todos los datos que poseemos sobre la vida sentimental de Leonardo, que nos inclinamos a suponerla cierta. (Freud, 1981, p. 1602)

Es un poeta quien acude al auxilio de la interpretación freudiana. La biografía novelada, permite en su estatuto de ficción e hipótesis, comportar un “alto grado de verisimilitud” que concuerda con las deducciones hechas sobre el sujeto en cuestión. De este modo toma un estatuto de verdad, al suponerla cierta por Freud.

5.3.2.9.- El psicoanálisis es a su vez una ficción

«Apenas. Quizá luego vaya viendo más claro; pero de todos modos he de observarle que me presente usted aquí una singular anatomía del alma, inusitada ya entre los investigadores físicos.»

¿Qué quiere usted? Se trata de una representación auxiliar como tantas otras usadas en la ciencias. Las primeras han sido siempre algo groseras. Open to revision hay que decir en estos casos. Pero no creo siquiera necesario acogerme al ya popular «como si». El valor de una tal ficción -como la denominaría el filósofo Vahinger- depende de la utilidad que nos reporte.” (Freud, 1981, p. 29 18)

El estatuto de ficción de la producción teórica no sería un inconveniente para los desarrollos psicoanalíticos en la medida que estos dependen “de la utilidad que nos reporte”. Habría aquí un valorar los procedimientos lógicos que se desprenden de lo ficcional. Lógica y ficción estarían íntimamente relacionados en la utilidad que reporten para los propósitos analíticos.

“No sabemos que exista ningún aparato psíquico cuyo único proceso sea el primario. El suponer su existencia es una pura ficción teórica”. (Freud, 1981, p. 710)

Los conceptos fundamentales propuestos en psicoanálisis entrañarían en su estructura algo del orden de la ficción. Como lo dice Freud, suponer su existencia es una pura ficción teórica, sin embargo, ellos entrañan una lógica en su articulación en la práctica clínica con la construcción teórica.

“...Quizá haya adquirido usted la impresión de que nuestras teorías forman una suerte de mitología, y si así fuese, ni siquiera sería una mitología grata. Pero, ¿acaso no se orientan todas las ciencias de la Naturaleza hacia una mitología de esta clase? ¿Acaso se encuentra usted hoy en la física en distinta situación?” (Freud, 1981, p. 3213)

Existe cierta propuesta de la ciencia como discurso mitológico. Nuestro autor propondría el discurso científico en el registro de lo mítico.

5.3.2.10.- El ejemplo literario

“El secreto profesional nos veda servirnos de los casos clínicos por nosotros observados para exponer lo que de tales tendencias sabemos y sospechamos. Por lo cual habremos de recurrir para ello al análisis de ciertas figuras creadas por grandes poetas, profundos conocedores del alma humana.”

“Una de estas figuras, la de lady Macbeth, inmortal creación de Shakespeare, nos presenta con toda evidencia el caso de una vigorosa personalidad, que después de luchar con tremenda energía por la consecución de un deseo se derrumba una vez alcanzado el éxito.”(Freud, 1981, p. 2416)

El psicoanálisis se servirá de ejemplos literarios para el análisis de la obra que sirve para la exposición de los desarrollos analíticos. La elección de los poetas, se fundamenta en que estos son “profundos conocedores del alma humana”

5.3.2.11.-La cita que autoriza un decir

“Así, pues, es regularmente propio del amor normal cierto grado de tal fetichismo, sobre todo en aquellos estadios del enamoramiento en los que el fin sexual normal es inasequible o en los que su realización aparece aplazada.

*¡Dadme un pañuelo de su pecho,
o una liga que presionare su rodilla!*

[Goethe: FAUSTO.]” (Freud, 1981, p. 1183)

Nuestro autor encontraría cierta legitimidad en la cita poética para dar autoridad a su desarrollo teórico.

Goethe dijo de Lichtenberg: «Allí donde dice una chanza, yace oculto un problema.» Algo análogo podría afirmarse de los trozos de mi libro antes transcritos: «Allí donde aparece un error, yace detrás una represión», o, mejor dicho, una insinceridad, una desfiguración de la verdad, basada, en último término, en un material reprimido”. (Freud, 1981, p. 893)

En este texto la cita seleccionada por Freud cumpliría la función de encontrar cierta afirmación análoga, en la cual sostener su argumentación teórica.

5.3.2.12- Escenas literarias que permiten plantear problemas analíticos

“Dos escenas de Shakespeare me han procurado recientemente ocasión de plantear y resolver un pequeño problema” (Freud, 1981, p.1869).

La literatura sirve aquí como un lugar que desarrollaría temáticas que despertarían la posibilidad de plantear y resolver problemas analíticos.

“EL psicoanalista no siente sino raramente el incentivo de emprender investigaciones estéticas, aunque no se pretenda ceñir la estética a la doctrina de lo bello, sino que se la considere como ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad. La actividad psicoanalítica se orienta hacia otros estratos de nuestra vida psíquica y tiene escaso contacto con los impulsos emocionales – inhibidos en su fin, amortiguados, dependientes de tantas constelaciones simultáneas – que forman por lo común el material de la estética. Sin embargo, puede darse la ocasión de que sea impelido a prestar su interés a determinado sector de la estética, tratándose entonces generalmente de uno que está como a trasmano, que es descuidado por la literatura estética propiamente dicha.”

Lo Unheimlich, lo siniestro, forma uno de estos dominios". (Freud, 1981, p. 2483).

En psicoanálisis no habría entonces un pensamiento estético. Sin embargo puede iniciar un diálogo con esta disciplina, y prestar interés a ella en cuanto atiende aquello que ha "descuidado".

El caso de Unheimlich, es uno de estos dominios. El psicoanálisis se preguntaría entonces por aquel resto que a la estética escapa.

5.3.3.- El método de análisis literario en Freud y su relación con el método clínico psicoanalítico

5.3.3.1.-Una literatura que indaga en la neurosis

En 1896, Freud por primera vez, de forma manifiesta, articula dos poemas de C.F Meyer, en la *carta 91* a Fliess del 8 de junio, refiriéndose a Die Richterin.

"no cabe duda que se trata de un mecanismo defensivo literario contra el recuerdo que el autor tiene de una relación íntima con su hermana. Lo curioso del caso es que la defensa se realiza exactamente igual que en la neurosis. Todos los neuróticos crean la denominada novela familiar (conscienciada en la paranoia), que por un lado sirve a la necesidad de autoencumbramiento, por otro el rechazo del incesto."(Freud, 1981, p. 3605).

Más tarde en la carta N° 92, Freud comenta a su amigo:

"el más hermoso cuento de nuestro autor - C.F Meyer- y el más alejado de las escenas infantiles me parece ser Las bodas del monje, que ilustra maravillosamente cómo en el proceso de formación de fantasías en años

ulteriores la imaginación se proyecta retrospectivamente de una vivencia nueva a una época pasada, de modo que los nuevos personajes forman series con los viejos y se convierten en sus prototipos.” (Freud, 1981, p. 3606).

Es posible encontrar aquí, la génesis para el mayor análisis literario de Freud a saber, Sueño y delirio en Grávida de Jensen, anunciándose, de este modo la concepción y el método, como la aproximación freudiana a la literatura. También se observa quizás uno de los más importantes descubrimientos freudianos, a saber “*nachtraglich*”.

“El máximo drama moderno de esta especie es Hamlet, que expone el tema de un hombre normal tornado neurótico a causa de la índole particular de la misión que se le impone; un hombre en el cual trata de imponerse un impulso que hasta ese momento ha estado eficazmente reprimido. Hamlet se distingue por tres características que parecen importantes para nuestra consideración: 1) No es un protagonista psicopático, pero llega a serlo en el curso de la acción que hemos de presenciar. 2) El deseo reprimido pertenece a la categoría de aquellos que están igualmente reprimidos en todos nosotros y cuya represión forma parte de una de las más precoces fases de nuestro desarrollo individual, mientras que la situación planteada en el drama está destinada, precisamente, a aniquilar esa represión. En virtud de estas dos características nos resulta fácil reconocernos a nosotros mismos en el protagonista, pues somos víctimas de los mismos conflictos que él, ya que «quien no pierde la razón bajo ciertas provocaciones, ninguna razón tiene que perder». 3) Parecería, sin embargo, que uno de los prerequisites de este género artístico consistiese en que la puja del impulso reprimido por

tornarse consciente, aunque indetectable en sí misma, aparece tan soslayada que el proceso de su concienciación llevase a cabo en el espectador mientras su atención se halla distraída y mientras se encuentra tan preso de sus emociones que no es capaz de un juicio racional. De tal modo queda apreciablemente reducida la resistencia, a semejanza de lo que ocurre en el tratamiento psicoanalítico cuando los derivados de los pensamientos y afectos reprimidos emergen a la consciencia como resultado de una atenuación de la resistencia y mediante un proceso que no se halla al alcance del propio material reprimido. En efecto, el conflicto de Hamlet se encuentra tan profundamente oculto que en un principio sólo atiné a sospechar su existencia.” (Freud, 1981, p. 1275)

Freud expone la obra de Shakespeare desde la lectura psicoanalítica. Propone que se trataría de explicitar un deseo en Hamlet, el cual es universal. En la realización de la obra se levantaría la represión de este deseo y el espectador se reconoce en la obra, dado que espectador y protagonista padecen por igual de los mismos deseos.

Propone que en el drama existe un intento que la represión falle en función de la distracción que produce la obra, así haciéndose concientes en este ámbito. Reduciéndose la resistencia. Compara entonces lo que sucede en los efectos de la obra con lo que en psicoanálisis se produce a su vez en cuanto a la emergencia de los contenidos reprimidos por la disminución de las resistencias.

5.3.3.2.-La sublimación

“El problema consiste en reorientar los fines instintivos, de manera tal que eluden la frustración del mundo exterior. La sublimación de los instintos

contribuye a ello, y su resultado será óptimo si se sabe acrecentar el placer del trabajo psíquico e intelectual. En tal caso el destino poco puede afectarnos. Las satisfacciones de esta clase, como la que el artista experimenta en la creación, en la encarnación de sus fantasías; ... Por ahora hemos de limitarnos a decir, metafóricamente que nos parecen más «nobles» y más «elevadas», pero su intensidad, comparada con la satisfacción de los impulsos instintivos groseros y primarios, es muy atenuada y de ningún modo llega a conmovernos físicamente. Pero el punto débil de este método reside en que su aplicabilidad no es general, en que sólo es accesible a pocos seres, pues presupone disposiciones y aptitudes peculiares que no son precisamente habituales, por lo menos en medida suficiente. Y aun a estos escasos individuos no puede ofrecerles una protección completa contra el sufrimiento; no los reviste con una coraza impenetrable a las flechas del destino y suele fracasar cuando el propio cuerpo se convierte en fuente de dolor. (Freud, 1981, p. 3026)

La sublimación se ofrece como la posibilidad de encarnación y satisfacción de las fantasías de un sujeto. En tanto que re-destina la pulsión sexual, hacia fines “nobles” y “elevados”. Sin embargo este mecanismo psíquico, no es habitual en todos los sujetos, como tampoco es garantía de completa protección contra el sufrimiento.

5.3.3.3.-La repetición

“ENTRE las anotaciones de los diarios de Leonardo hallamos una que atrae nuestra atención por la importancia de su contenido y por una ligera falta de redacción.

En julio de 1504 escribe:

«Addi 9 di Luglio 1504 mercoledì a ore 7 morì Ser Piero da Vinci, notalio al palazzo del Potestà, mio padre, a ore 7. Era d'età d'anni 80, lasciò 10 figlioli maschi e 2 femmine.»

La anotación se refiere, pues, a la muerte del padre de Leonardo, y el ligero error de redacción consiste en la repetición de la hora del fallecimiento -a ore 7-, como si al terminar la frase hubiera olvidado Leonardo haber consignado ya al principio dicho dato. Es esta una minucia que sólo al psicoanalista puede interesar y aprovechar, pues quien no lo sea la dejará pasar inadvertida, y al serle llamada la atención sobre ella, alegará que se trata de un ligero error en el que todos podemos incurrir por distracción o bajo los efectos de una emoción cualquiera, careciendo por lo demás de todo alcance y significación. (Freud, 1981, p. 1609)

El psicoanálisis, presta atención a la repetición, la cual es posible interpretarla como manifestación de algo del orden de lo inconsciente.

5.3.3.4.-El error en psicoanálisis

Nota de 1919: *“-Un dibujo de Leonardo, que representa el acto sexual en un corte anatómico y que en ningún momento puede calificarse de obsceno, muestra algunos singulares errores que han sido descubiertos por el doctor R. Reitler*

(*Internat. Zeitsch. f. Psychoanalyse, IV, 1916-17*) y le han servido de base para deducciones orientadas en igual sentido que las nuestras.” (Freud, 1981, p. 1581)

Aparece el error como parte del comienzo de la investigación analítica.

“*Este extraordinario instinto de investigación falló por completo en la representación del acto sexual, a causa, naturalmente, de la represión sexual de Leonardo, más intensa aún en él que dicho instinto.*” (Idem).

El error en la representación del acto sexual, será leído en clave psicoanalítica a partir de una falla de la represión.

5.3.3.5.-Una escritura como síntoma

“*Leonardo había logrado someter sus sentimientos al yugo de la investigación y coartar así su libre exteriorización, pero hubo también ocasiones en las que lo reprimido logró libertarse y surgir al exterior. La muerte de su madre habría sido una de estas ocasiones. La cuenta antes reproducida de los gastos motivados por el entierro de Catalina²⁸ nos ofrece una manifestación, si*

²⁸ Florines

Gastos por el entierro de Catalina.....	27	
Dos libras de cera.....	18	
Catafalco.....	4	
Por llevar la cruz y colocarla.....	12	
A los que llevaron el ataúd.....	8	
A los cuatro sacerdotes y cuatro clérigos.....	20	
Al campanero.....	2	
A los sepultureros.....	16	
Al empleado, por el permiso.....	1	
SUMA.....	108	
Gastos anteriores:		
Al médico.....	4	
Azúcar y luces.....	12	16
SUMMA SUMMARUM....	124	

bien deformada, hasta resultar irreconocible, del dolor experimentado por el artista ante la muerte de su madre". (Freud, 1981, p. 1602)

Freud toma la escritura de las cuentas de la madre de da Vinci y le da un estatuto de síntoma. En tanto que ofrece estas notaciones manifestaciones deformadas e irreconocibles del dolor padecido por el artista ante la muerte de su madre.

"La energía contraria de la represión ulterior de este amor infantil no permitió que le fuera erigido en el Diario un más digno monumento conmemorativo; pero el resultado transaccional de este conflicto neurótico tenía que hallar una exteriorización, y de este modo quedó anotada la cuenta, pasando a la posteridad como un detalle incomprensible." (Idem)

La represión acaecida sobre el deseo por la madre de da Vinci, da cuenta aquí para Freud de una formación sustitutiva en la modalidad de escritura y notación, la cual queda para la posteridad como un detalle incomprensible. Freud da cuenta de la expresión de un conflicto inconsciente que de este modo halla su exteriorización.

5.3.3.6.- Biografía y psicoanálisis La reconstrucción de la obra a partir de fantasía/recuerdos

Uno de los abordajes freudianos a lo literario y la obra de arte, dice relación con la construcción biográfica de la figura del artista. Toma fragmentos de la obra artística, interpretándolos analíticamente para reconstituir así algo del orden de su biografía.

Este es el caso de tres obras: una basada en Goethe, otra en Leonardo da Vinci y Dostoiewski. No se trataría de un psicoanálisis aplicado, ni un psicoanálisis del autor, si no más bien un trabajo de pensar psicoanalíticamente las formaciones de lo inconciente, a partir de estos grandes clásicos de la historia del arte.

“Cualquiera que sea la verdad de la vida de Leonardo, no podemos abandonar nuestra tentativa de investigarla psicoanalíticamente antes de haber llevado a cabo una determinada labor. Hemos de trazar, en general, las fronteras que delimitan la función del psicoanálisis en la investigación biográfica, con objeto de que no se nos reproche como un fracaso la falta de algunos esclarecimientos. La investigación psicoanalítica dispone, como material, de las fechas biográficas del investigado, de los factores accidentales correspondientes a los acontecimientos exteriores y a las influencias del medio y de las reacciones conocidas del individuo. Apoyada en su conocimiento de los mecanismos psíquicos, intenta fundamentar su personalidad dinámicamente basándose en sus reacciones, y descubrir sus fuerzas anímicas instintivas originales, así como las transformaciones y evoluciones ulteriores de las mismas.” (Freud, 1981, p. 1618)

Freud propone trazar una distinción entre la investigación biográfica y la propiamente psicoanalítica. El psicoanálisis se sirve de material biográfico, sin embargo los lee desde sus desarrollos teóricos. No se trataría de un psicoanálisis del artista sino una investigación de lo inconciente.

5.3.3.7.-El detalle lo propio del psicoanálisis

“El psicoanalista piensa de otro modo. Para él no hay nada, por insignificante que aparezca, que no pueda constituir la expresión de procesos anímicos ocultos; ha averiguado, hace mucho tiempo, que tales olvidos y repeticiones son extraordinariamente significativos y que debemos quedar muy agradecidos a la distracción cuando permite la revelación de sentimientos ocultos de todo otro momento.”(Freud, 1981,p 1609)

El análisis de lo insignificante cobra una relevancia para el acceso de los contenidos inconscientes. Todo, eventualmente, habla para quien pueda escucharlo. Son los olvidos, o errores, las repeticiones, fisuras en la redacción textual que dan cuenta de otro texto latente desconocido para un sujeto.

5.3.3.8.- La historia como a posteriori

“La Historia, que había comenzado por anotar simplemente los sucesos de la actualidad, dirigió entonces su mirada hacia el pasado, reunió tradiciones y leyendas, interpretó las supervivencias del pretérito en los usos y costumbres y creó así una historia del pasado prehistórico. Pero esta prehistoria habla de constituir, sin remedio, más bien una expresión de las opiniones y deseos contemporáneos que una imagen del pasado, pues gran parte de éste había caído en el olvido, otra se conservaba deformada, muchas supervivencias se interpretaban equivocadamente bajo la influencia de las circunstancias del momento y sobre todo no se escribía la historia por motivos de ilustración objetiva, sino con el propósito de actuar sobre los contemporáneos. El recuerdo consciente que los hombres conservan de los sucesos de su madurez puede

compararse a esta redacción de la Historia, y sus recuerdos infantiles corresponden, tanto por su origen como por su autenticidad, a la historia de la época primitiva de un pueblo, historia muy posterior a los hechos y tendenciosamente rectificadas.” (Freud, 1981, p.1589)

La historia es pensada como una construcción de modo retrospectivo. Sería una interpretación del pasado desde un momento posterior. El recuerdo conciente toma la forma de redacción de la historia, esto es habla de deseos y opiniones que tendenciosamente modificarían una época anterior.

6.- Discusiones

Luego del análisis de las *citas* seleccionadas de la obra de Freud, dispuestas de acuerdo al *marco metodológico*, se propone la *integración de los resultados* en un texto que permita la exposición clara y ordenada de las aproximaciones de Freud a la *literatura* y a la *obra de arte*. Este procedimiento consiste en presentar los *resultados del análisis*, bajo *tres títulos* que responden a los *tres ejes temáticos* mencionados, proponiendo una *hipótesis de lectura* del problema de investigación.

6.1.-La obra de arte en psicoanálisis

Si nos preguntamos en un comienzo de esta investigación, qué es lo propio de la literatura para el psicoanálisis, habría que pensar en primer lugar la pertinencia de las cuestiones del arte para esta disciplina. En efecto, encontramos que el psicoanálisis se declara “profano” en cuestiones de arte, lo que implica sostener que su acercamiento a esta *escena*, está determinado por conceptos provenientes de otro campo. La entrada a la problemática de la creación artística, es a partir de cierta lejanía. No se trataría de un pensamiento estético psicoanalítico, sino de una aproximación desde un discurso determinado. ¿En qué consiste esta particular relación a la obra de arte? No se trata de otra cosa que una pregunta por el *contenido* de la obra, en detrimento de las cualidades formales y técnicas. Esto es, una relación con la “trama de sentido” en una obra particular.

El *espectador* que comparecería ante la obra es sorprendido por un movimiento de subyugación, es sujetado por ésta, sin poder explicarse este *efecto*. Situación que demandaría llenar la abertura dejada, la falta de comprensión bajo tal *poderosa atracción*. Esta enigmática operación estaría dada por el

desconocimiento de lo que una obra *representaría* para un sujeto. La representación tendría lugar, entonces, fuera de la conciencia, sugiriendo la hipótesis de que tales efectos tendrían un terreno de influencia en *lo inconsciente*. Este *efecto* se constituye en pregunta para el psicoanálisis.

La poderosa impresión que deja la obra, el impacto y efecto para un sujeto, serían tributarios de *la intención del artista*. La creación artística sería una suerte de testimonio de cierto “sentido” que el autor inscribiría en la obra. Es decir, la obra transmitiría algo del orden de un *sentido –intención-* que un espectador podría “aprehender”, o de otro modo el espectador se dejaría atrapar. Habría aquí una “relación” propuesta por Freud entre artista, obra y espectador cuyo campo de intersección sería *lo inconsciente*.

Creador y espectador compartirían en definitiva un goce, que puede ser pensado como un puente tejido por el espacio del deseo, un puente fantástico, que encuentra algo del orden de su realización en la obra. El artista y el espectador se congregan en un mismo enigma por distintos caminos. Tanto quien escribe el texto de la obra, como quien la aprecia, encuentran cierta satisfacción del deseo inconsciente. *Cada cual cruzaría el puente tendido por el deseo coincidiendo en algo del orden de un goce que va más allá y a la vez más acá de la estética.*

La belleza materializada en la obra cuyo deseo productor se realiza a su vez en ella, se constituiría como aquello que está en ella y más allá de ella, cautivando al espectador. La realización de las fantasías en un formato material con valor estético, otorga la posibilidad de manifestar aquel deseo en la obra, y al mismo tiempo mantenerse inconsciente.

Si Freud nos dice en “Dostoiewski y el parricidio” que “*por desgracia, el análisis tiene que rendir las armas ante el problema del poeta*”, es porque el psicoanálisis halla su límite ante la pregunta de cómo depende la actividad artística de las pulsiones de la vida psíquica. Y se debe conformar con que la actividad creadora se deriva de deseos sexuales, los cuales se representan en la obra. Si Freud propone un límite a la investigación psicoanalítica, es por que traspasando este terreno nos encontraríamos ya con otra disciplina. Ese margen propuesto es el de la pulsión y sus transformaciones. Esto es, los caminos que tomará en tanto que pueda ser reprimida o sublimada. Ahora bien, la tendencia a la sublimación así como a la represión, estaría subordinada al orden de lo biológico del carácter, lugar desde donde se construirá lo psíquico. La sublimación es el mecanismo de tramitación de la pulsión por excelencia, ligado al problema del lo artístico, ofrece la posibilidad de encarnación y satisfacción de las fantasías de un sujeto, en tanto encamina la pulsión sexual hacia fines “nobles” y “elevados”. Sin embargo este mecanismo psíquico, no es habitual en todos los sujetos, como tampoco es garantía de salvaguardia contra el sufrimiento. Si la tendencia de estos mecanismos ha de ser referida a las bases orgánicas del carácter, el psicoanálisis como disciplina encuentra allí, un lugar inaccesible para su investigación.

De este modo el psicoanálisis deja como pregunta el problema de la capacidad creadora del artista, aproximándose a las creaciones como manifestaciones de la legalidad inconsciente.

La investigación de grandes figuras de la humanidad, en este caso Leonardo da Vinci o Miguel Ángel, no buscaría oscurecer su obra ni genialidad

bajo una supuesta patologización de la obra o psicoanálisis del autor. Se trataría en cambio de lo que esta investigación podría revelar y aportar a las indagaciones de lo psíquico. De esto se desprende que el psicoanálisis apuesta a cierta universalidad de los procesos psíquicos, los cuales gobernarían por igual, tanto al funcionamiento normal como patológico, apuesta que subvierte la clásica división entre lo normal y anormal. Entonces la investigación psicoanalítica, cuando se enfrenta a los grandes nombres de la historia del arte, no buscaría “opacar” la creación, sino aportar al estudio de la subjetividad.

6.2.- Lo propio de la literatura en psicoanálisis

Freud lee cierta similitud entre el jugar infantil y el adulto en la “contemplación apreciativa” de la obra. El espectador de la creación artística y el jugar infantil, se hallan en cierta continuidad, debido a que encuentran en su diferencia idéntico fin. Esto es algo del orden de la satisfacción de deseo inconsciente. Siguiendo esta premisa se establece una relación de continuidad entre el jugar del niño con la actividad poética, ambos están ligados a un mundo fantástico, entregados a la ficción, aunque pueden retornar al ámbito de la realidad.

La coincidencia entre poesía y juego tiene un interés para la “técnica analítica” en tanto que “mucho de lo que siendo real no podría procurar placer ninguno, puede procurarlo como juego de la fantasía”. El estatuto de la fantasía cobra aquí un lugar estratégico en la comprensión de lo literario. Esto es, el carácter de ficción es la condición que hace viable un abrir paso a contenidos inconscientes,

que de otro modo, no podrían emerger, jugándose aquí un doble movimiento de satisfacción de los deseos inconscientes para el creador y su público.

Se encuentra aquí cierta vecindad entre la catarsis aristotélica y el drama moderno. La catarsis para Aristóteles provocaba la “piedad” y el “temor” en el espectador de la tragedia. El drama despertaría placer y goce en nuestra vida psíquica. Tales disposiciones merced de la representación dramática, otrora inconscientes, hallarían la posibilidad de emerger a la conciencia del espectador. La condición, menciona Freud, es que no sea el espectador quien viva la experiencia, sino otro, así nada amenazaría su seguridad personal. El placer del espectador hallaría lugar en la ilusión que la obra re-presenta para él. Esto es, el goce del público se relaciona con el estatuto de ficción de la obra, estatuto que puede ser pensado como su fundamento.

La escenificación, en tanto realidad ficcional para el espectador, permite desplegar sus impulsos normalmente coartados y productores de vergüenza. De este modo, en tanto que se identifica con el héroe, puede gozar de lo representado, sin ser él quien arriesgue un monto de displacer si realizase aquello que goza en la seguridad de su condición de espectador. La generalidad de las obras artísticas comportarían las mismas características, en cuanto permitirían sentir placer en la realización de las fantasías en el campo de la creación.

La noción de sujeto que estaría a la base de la argumentación freudiana en su concepción de espectador de la obra, es de un sujeto carente y anhelante de aquello que desea pero que no puede realizar. Se ve obligado a “moderar o redirigir su ambición”, anhela sentir, actuar y hacer en el mundo “sus deseos”, ser el protagonista de aquello que desea pero al mismo tiempo está restringido. Se

trataría de un carácter económico para el sujeto, ahorrándole así la experiencia que eventualmente podría aportar displacer.

Es por esta razón que propone que la intención se interpreta para así dar cuenta del sentido de la obra, que como en el sueño, estaría cifrado. De este modo, el autor de la interpretación de los sueños al interrogar al artista sobre lo que ha creado, es característico que la interpretación ofrecida le fuera “totalmente ajena a su conocimiento y a su intención”, suspende la noción de sentido único de la obra, sellado por lo que el autor quiso decir.

Es en Delirio y sueño en la Gradiva de W. Jensen donde hace un llamado de alianza con los poetas, debido a que estos últimos son los que más saben sobre el alma humana. Las ciencias psicológicas se encuentran en un estado de atraso con respecto a la posición privilegiada de los poetas. Estos portarían un saber respecto a la realización de las exigencias de las fantasías, ellos tendrían las condiciones que los capacitan para tal labor, las que se constituyen en la sensibilidad para percibir los movimientos enigmáticos de la vida psíquica, y “el valor para dejar hablar en voz alta a su propio inconsciente.” Es así que el psicoanálisis toma una posición de humildad frente a los artistas y a la producción artística; serían ellos los que enseñarían al psicoanálisis y no al revés.

En esta misma obra revela parte sustancial de la técnica psicoanalítica como la importancia a los detalles, a lo marginal del discurso, que adquieren nuevas dimensiones a partir de la particularidad de esta escucha, o si se quiere lectura.

Encuentra un aliado en la figura de Schiller, cuando este poeta filósofo coincide con los desarrollos teóricos del psicoanálisis. Halla una carta donde el

poeta romántico da cuenta de algunos fundamentos y virtudes de la asociación libre, como también el efecto de la censura de la conciencia sobre los contenidos de ésta. De este modo podríamos pensar que Freud encuentra en la literatura elementos que coinciden y a su vez preceden los descubrimientos teóricos hechos en su experiencia clínica. Halla en la literatura aquello que antecede a los descubrimientos posteriores del psicoanálisis. Los poetas de algún modo precederían algunos descubrimientos fundamentales analíticos a partir de la “intuición” de los autores a los cuales va a referir una y otra vez a lo largo de su obra.

La condición de posibilidad de una producción poética se funda en veladuras y atenuantes de los motivos inconscientes. Estos necesitan de su transformación para emerger como verdad inconsciente, dado que ésta sería insostenible y a la vez insoportable para un sujeto. De este modo, atribuye a la legalidad inconsciente que tres grandes clásicos que portan el estatuto de “obras maestras” de la literatura, se encuentren en el común tema del *parricidio*. Las tres obras se fundarían en la rivalidad edípica, dejando velado el deseo de suprimir al padre, apareciendo sólo como contenido manifiesto el tema del *parricidio*. Este tema literario cobra el estatuto de constatación clínica, en el drama subjetivo de la rivalidad edípica, en el deseo de dar muerte al padre.

En el mismo sentido, se pregunta por Hamlet, que habría sido admirado por más de trescientos años, constituyéndose aún como enigmático por sus efectos. Su interpretación daría cuenta de un guión inconsciente, que halla su fundamento en el complejo de Edipo. En la ficción poética, el héroe estaría encarnando el guión y dirección inconsciente de la escritura edípica. Todo

sucedería como si la ficción del drama literario y la realidad de las constataciones clínicas se indistinguiesen, como si el análisis psicoanalítico encontrara una suerte de guión velado en los personajes ficticios, tomados como los neuróticos de su clínica.

Uno de los cinco casos clínicos es analizado desde el texto de la escritura autobiográfica de un paranoico, el llamado *caso Schreber*. La particularidad de este análisis es que no se funda en el dispositivo tradicional analítico, sino a partir de la lectura de su escritura.

El novelar, sería una condición universalizable en el dominio de la fantasía, el ejercicio ficcionar sería una constante en la vida psíquica. Esto es la “*Novela familiar del neurótico*”, una suerte de despliegue de la fantasía infantil que con posterioridad sería reprimida. A seguir, fantasía y novelar sería una función propia de la subjetividad.

La institucionalidad científica se sitúa en oposición, o si se quiere, en un registro diferente al de la ficción, comporta tradicionalmente una suerte de rechazo ante todo aquello que se ligue a la subjetividad, y en particular a la ficción asociado a lo falso. Tendría la legitimidad institucional de decir y certificar todo aquello que reclame el estatuto de “verdad”. La ficción en cambio sería el ámbito propio y legítimo de lo literario. De este modo Freud se sorprende de que sus *casos clínicos* se lean como *literatura*, a lo cual argumenta que habría cierta necesidad de inscribirse en este estilo. Este estilo de escritura del caso clínico, se debe a la comprensión de su objeto, a saber, los procesos psíquicos así lo demandan. Es decir nuestro autor, reincorpora aquello que había sido rechazado por la seriedad científica. Esto es la subjetividad en el momento que el analista se

involucra en la escena clínica aportando algo del orden de lo inconsciente, como restituyendo lo ficcional como un ámbito legítimo de conocimiento.

En la interpretación de *da Vinci* es un escritor quien brinda una comprensión de la figura del personaje en cuestión a partir de una novela histórica, lo que permite, al decir de Freud, cierta plasticidad por su forma poética. En este gesto de citar a un novelista como fuente, legitimaría lo ficcional como argumento de su interpretación. Es un poeta en quien sostiene la interpretación, la biografía novelada, admitiría un *alto grado de verisimilitud* que coincidiría con las deducciones hechas sobre el sujeto en cuestión. De este modo, al suponerla cierta, toma un estatuto de verdad. Entonces, lo que sostendría a la novela como referente sería un estatuto lógico y no su comprobación empírica.

El psicoanálisis a su vez compartiría algo del orden de la ficción en su producción teórica. La ficción no sería un inconveniente para los desarrollos psicoanalíticos, en la medida que estos se sostienen, nos dice Freud en “la utilidad que nos reporte”. Por extensión, habría un valor en los procedimientos lógicos que se desprenden de lo ficcional.

6.3.- La clínica, la literatura y el psicoanálisis

El *complejo de Edipo* es uno de los mayores descubrimientos del psicoanálisis. Su hallazgo tuvo lugar en el ámbito de la lectura, fue leído en el texto de los pacientes a partir de las *escenas de seducción*, en el espacio ficcional de la *realidad psíquica* y también en el *autoanálisis* de Freud. Fue descifrado en

el espacio clínico a partir de la palabra de los pacientes. Su reconocimiento fue progresivo, a partir de la “ubicuidad” característica en el ámbito de lo psíquico.

La tragedia de Sófocles despertaría algo en el espectador que reconocería como propio y en “*continuidad*” con el héroe trágico. Si *Edipo rey* evoca en el espectador algo del complejo psíquico infantil que porta su nombre, es porque podría ser pensada como la realización, vía inhibiciones y sustituciones, del “complejo psíquico” infantil. De este modo el espectador, la obra y su autor, estarían en cierta *continuidad*, unidos por el *complejo psíquico inconsciente* bautizado con el nombre de aquel que al descubrir su verdad, se ha cegado a si mismo.

Quien comparece ante la escena encuentra en el secreto de su intimidad *igual maldición* en su destino. El oráculo ya ha vaticinado para él, que su primer impulso sexual está dirigido hacia la madre, y hacia su padre el sentimiento de odio, como a su vez inaugura ante él, su primer deseo destructor. Si *Edipo rey* nos “hiere” es porque identificamos *la realización de nuestros deseos infantiles*, la obra *nos obliga a una introspección* que nos abre una herida que aún pulsa. El espectador halla en el héroe trágico su propia experiencia de modo retardado y descubre junto con él que vive en *la ignorancia* de aquella escena. Esta verdad encontrada con retardo junto a nuestro héroe, produce un efecto de sustraer la vista de aquellas escenas de nuestra infancia. La elección del tema, la creación de su guión y su efecto se explican en cuanto en el poema trágico se halla integrada toda la normatividad de la vida psíquica, dado que espectador y protagonista padecen por igual de los mismos deseos. El drama produciría una reducción de las

resistencias, cuando ocurre cierta distracción en la escenificación ficcional de la obra.

El abordaje de lo literario y de la obra de arte, también comprende la construcción biográfica de la figura del artista. Ejemplo de ello son Goethe, Leonardo da Vinci y Dostoiewski. No se trataría de un psicoanálisis aplicado, ni un psicoanálisis del autor, sino más bien un ejercicio de pensar psicoanalíticamente las formaciones de lo inconsciente, a partir de estos grandes clásicos de la historia del arte.

Este esfuerzo tomaría fragmentos de la obra artística, recortes de escritura, detalles, errores, para interpretarlos analíticamente, para de este modo reconstituir algo del orden de su biografía. Traza una diferenciación entre la investigación biográfica y la propiamente psicoanalítica. El psicoanálisis se sirve de material biográfico, sin embargo lo lee desde su desarrollo teórico. La construcción histórica deviene de modo retrospectivo, a partir de la interpretación del pasado desde un momento posterior.

Así, para la interpretación analítica el detalle, el residuo, lo desestimado, lo insignificante en una obra, sirve como clave para dar cuenta de los contenidos inconscientes. Todo eventualmente habla para quien pueda escucharlo. Son los olvidos, o errores, las repeticiones, fisuras en la redacción textual, que dan cuenta de otro texto latente desconocido para un sujeto. Situación que estaría en analogía con la neurosis y sus síntomas, en definitiva las formaciones del inconsciente. Shakespeare, nos dice Freud, “tuvo la razón cuando equiparó la poesía a la locura”.

7.-Conclusiones

Si incluso por los partidarios y conocedores del psicoanálisis se nos objetará que no hemos hecho sino escribir una novela psicoanalítica, respondemos que no exageramos tampoco la seguridad de nuestros resultados.

S. Freud

El discurso freudiano, en efecto, es la ficción que retorna en la seriedad científica, no solamente como objeto del análisis, sino como su forma. El “estilo” de la novela se convierte en el de la escritura teórica.”

M. De Certeau

El título advierte al lector aquello que trataría un texto, dispone su lectura, anuncia el territorio ante el cual éste asistiría. El título de esta tesis: *Literatura ∩ Psicoanálisis: Aproximaciones y Escenas de lo literario en la obra de Freud*, propone cierta intersección cuya originalidad se sustrae, gracias al fácil avenimiento en que han devenido ambas disciplinas. Cruce que se presenta como un lugar común en la “academia” como en los “circuitos artísticos”. Es, este fácil avenimiento, lo que se propuso poner entre paréntesis, lo que implica un movimiento de suspensión y análisis de la rápida asociación entre *arte, literatura y psicoanálisis*. De este modo, como se expuso en el decurso de la investigación, la relación entre Freud y el campo de la producción artística, no es directa ni sencilla, son relaciones de complicidad y de conflicto, que se expresan en una *relación-disyunción*, cuestión que anuncia el rombo en el título.

El *problema de investigación* se sostuvo, entonces, en la pregunta por la insistencia y repetición de referencias artísticas y literarias a lo largo de la obra de Freud, entendiendo que el campo psicoanalítico tiene como pretensión, fundamentar tanto su teoría y su técnica en su *práctica clínica*. Entonces ¿Por qué acudir a las creaciones artísticas? ¿Cuál es la relación del psicoanálisis con la obra de arte? ¿Qué tipo de diálogo encuentra con la creación artística? ¿Cuál es el método con que procede para este acercamiento? Cabe señalar, que la gran mayoría de las referencias freudianas al campo de la creación artística nos reenvían al terreno de lo literario. ¿Cómo entender esta constatación en la obra psicoanalítica? ¿Cuál es el método para abordar los textos literarios? ¿Difiere éste método del abordaje de las otras obras de arte? Y en definitiva *¿Cuál sería la cualidad propia de la literatura para el psicoanálisis freudiano en relación a las otras obras de arte?*

Esta *insistencia y repetición -en forma de diferencia-* de lo literario apareció entonces como horizonte indistinguido en su particularidad y pertinencia. *Pensar, discutir y diferenciar lo propio de la literatura en psicoanálisis, en relación a las otras producciones artísticas, se constituyó como el aporte y la relevancia de esta investigación.*

En este sentido el Objetivo General de la investigación fue: *Aportar al esclarecimiento del estatuto y la función de lo literario en la obra de Freud.* Del citado objetivo se desprenden los Objetivos Específicos: *Discutir la pertinencia de la Obra de arte en la teoría psicoanalítica; Discutir la particularidad del aporte de lo literario respecto al conjunto de las obras de arte en Freud; Identificar los principales aportes y consecuencias del análisis freudiano de lo*

literario para la teoría psicoanalítica; Comparar el método de análisis literario en Freud con el método clínico psicoanalítico Proponer algunos de los ejes principales para la sistematización del abordaje freudiano de lo literario. Cada uno de los objetivos se cumplió en la medida que esta tesis se propone como una *lectura posible* en la vasta y compleja temática abordada. El desarrollo de los resultados de la presente tesis – basados en los objetivos y preguntas de investigación- se agrupan en los tres títulos finales, que recogen a modo de comentarios el recorrido hecho en la investigación, como a su vez los nuevos problemas abiertos.

En el *marco metodológico* se definió la presente investigación como una *tesis teórica*, cuestión que implica abordar un *problema abstracto* que ha podido o no ser investigado. De este modo nos encontramos con un territorio, como ya lo mencionamos, con una larga historia de relaciones y conflictos, de producciones teóricas, interpretaciones y tensiones. Se trabajó, entonces, con la obra de Freud, organizando referencias, citas, análisis de creaciones artísticas, en *ejes temáticos* para sus *análisis* y posterior discusión. Los *ejes temáticos* fueron pensados como preguntas que sostuvieron la lectura que buscaba clarificar y sistematizar elementos textuales indistinguidos en el universo de la obra en cuestión. Estos fueron contruidos para guiar la operación con las *categorías analíticas* centrales de esta investigación. La lectura indicada se organizó a partir de tres ejes temáticos: a) En relación al *método* de análisis de la *obra de arte*, donde se indagó el abordaje freudiano de la obra de arte, precisando la particularidad del método de análisis; b) En cuanto al *método* de análisis de la *obra literaria*, se examinó la aproximación del análisis literario; c) Sistematización del abordaje freudiano de

lo literario: Este eje se subdividió en tres para organizar el abordaje freudiano del arte y de lo propiamente literario. Estos sostuvieron la pregunta por la *estatuto* y *pertinencia* de la *obra de arte* en la teoría psicoanalítica; lo propio de la literatura en la obra de Freud y qué la distingue del arte en general; y por último se analizó las relaciones y diferencias con el método clínico psicoanalítico.

Las *referencias y bibliografías* usadas en esta investigación provienen de la obra de Freud, como también de algunos autores posteriores ligados al psicoanálisis francés, como autores ligados a la filosofía contemporánea en particular Rancière y Derrida.

El *procedimiento de análisis*, se basó en la operación de *citar* fragmentos de la escritura teórica de Freud, ligados a cada uno de los *ejes y sub-ejes temáticos* señalados. Las referencias seleccionadas fueron puestas en cursiva y subrayadas en aquellos fragmentos que daban cuenta del problema y luego comentados inmediatamente bajo ellos. Este procedimiento permitió *indagar y esclarecer* la *función* y el *estatuto* de aquellos elementos que aparecían como problemáticos en el texto en cuestión.

En la *discusión* se propuso un texto integrador, que permitiera la presentación clara, ordenada y detallada de *los resultados del análisis*. Este procedimiento gravitó en el ordenamiento de los *resultados*, bajo los *ejes temáticos* traducidos en títulos de los capítulos, produciéndose de este modo una *hipótesis de lectura*. Lectura y escritura son las operaciones básicas de esta tesis, una *hipótesis de lectura* que produce una *escritura posible*, como al mismo tiempo *escritura* que abre su horizonte a lo múltiple de la lectura. *Lectura y escritura* son el material y la operación más elemental de esta tesis, que ofrece su

texto para la misma operación. Es en este *gesto* que los resultados finales de la presente investigación se proponen como una *Lectura Posible* en el infinito diferir del texto.

7.1.-El arte del psicoanálisis

¿Por qué Freud acude sin cesar a los grandes clásicos, a los grandes creadores, como también a los menos relevantes en la historia del arte? ¿Cuál es la relación del psicoanálisis freudiano con la obra de arte? ¿Qué tipo de diálogo encuentra en el territorio de la creación artística? ¿Cuál es el método con que procede para este acercamiento? ¿Cómo se podría entender esta insistencia por el arte en el texto psicoanalítico?

Si Freud hace referencia a poetas, escritores, artistas no es para descifrar sus fantasías, como en una suerte de psicoanálisis del autor o del texto, y de este modo probar la eficiencia de su nuevo método, de la nueva teoría que vio nacer el comienzo del siglo XX. Si toma como soporte de su trabajo teórico, el testimonio de artistas, no es sólo para mostrar lo que el inconsciente revela en tanto fisura del hombre de la ilustración. Halla un pensamiento donde no lo había. Es en el arte donde encuentra cierta racionalidad donde pareciera no haber más que el privilegio de la fantasía. Es en esta constelación donde Freud, constituiría su obra, fundada en la lógica de lo inconsciente, encontrando en los artistas grandes aliados en su tarea de pensar el sufrimiento y el padecer de un sujeto.

A su vez intentó desligar el psicoanálisis de la filosofía, donde la lógica del inconsciente estético le presta como herencia, el nihilismo romántico y la

tendencia de leer el arte como síntoma de una civilización. Esto es relevante, porque nuestro autor, se encargó siempre de tener el cuidado de evitar en sus análisis que la obra de arte, se leyera como síntoma del malestar de una civilización. Y de este modo cuidar el psicoanálisis de transformarlo en una visión de mundo.

Es posible pensar que si pudo dar cuenta de su experiencia de *lo inconsciente* a partir de la clínica psicoanalítica, es debido a que fuera del campo propiamente clínico, ya existía un régimen de *pensamiento inconsciente*, cuyo campo privilegiado sería la *literatura y el arte*. La teoría freudiana encuentra sus condiciones de enunciabilidad en un terreno previo, en lo que Rancière llamó el *inconsciente estético*. Rancière nos dice, que las obras y el pensamientos del siglo diecinueve constituyeron cierta equivalencia entre *racionalidad del arte* y *racionalidad del inconsciente*, en el que se pondría en juego la relación entre opuestos que se contienen a sí mismos, entre una *racionalidad* que comporta a su vez *irracionalidad*, entre un *saber* y un *no saber*; entre *logos* y *pathos*, *fantasía* y *realidad*.

No se trataría entonces, de simples influencias, de citas, de meras referencias a autores, a obras clásicas y románticas, por su belleza o su cualidad formal, sino a un campo discursivo de un tiempo determinado, de la pregnancia de marcos epistémicos, sobre los cuales se sostendría la producción del inconsciente del cual Freud daría cuenta. Habría cierta continuidad, articulación y superposición de los descubrimientos fundamentales de su obra, con ese territorio, definido por cierta *idea del pensamiento* y por cierta *idea de la escritura*.

Esta escritura propia del *régimen estético* mencionado, escenificaría al mundo como un cuerpo que portaría a modo de jeroglíficos una significación, un secreto presto a ser restituido, a través del desciframiento de las claves que se ofrecen para quien pueda leerlas. Es una suerte de poder de significación que emerge en el *régimen estético* decimonónico. En todo es posible leer, encontrar huellas, vestigios que portarían una historia y las formas de su destino, todo deviene cripta y todo se hace elocuente. El fetichismo de la mercancía de Marx, es ejemplo de aquello, en tanto que es un cuerpo que porta mucho más de lo que su condición “natural” remite, habla de modo silencioso de otra cosa más allá de su naturaleza. *Es algo en él más que él mismo.*

Es un régimen de pensamiento donde el arte daría cuenta de algo sintomático. Permitiría leer otra cosa en los detalles de la obra, un arte que da cuenta de escenas que son testimonio de una historia que subyace a la mirada, de un mundo que está presto a ser descifrado. El autor con su escritura deviene en arqueólogo, encontrando capas sepultas de una civilización, recoge vestigios y transcribe los jeroglíficos inscritos en la configuración misma de las cosas oscuras y mediocres. *Da a los detalles insignificantes de la prosa del mundo un poder significate y poético.*

El psicoanálisis se interesa en la problemática de la obra de arte a partir de cierta lejanía al terreno propiamente estético. Sin embargo responde como hemos visto a la lógica del *pensamiento inconsciente* que se inaugura con el nacimiento de la *estética*. Freud no pretendería crear un pensamiento estético propiamente psicoanalítico, ni construir una teoría del arte ni de la creación artística, sino que su aproximación a los problemas del arte es particular.

Comparte la aproximación a la obra a partir del detalle, de lo anodino de la creación, en cuanto las formaciones de lo inconsciente devienen a su vez en jeroglíficos.

La aproximación que nos propone Freud ante la obra de arte es ante todo una pregunta por el “contenido”, lo que implica la subordinación de la clásica relación estética entre forma y contenido de la obra. Propone una relación privilegiada con el *sentido* de una obra, es en esta medida que el psicoanálisis se declara “profano”.

Si fuera posible situar un lugar para pensar la obra pareciera irreductible referirse a la modernidad: “Al menos si se la toma en un sentido estricto, como un principio de unicidad que permite introducir en lo múltiple de la cultura un balance y diferenciaciones. Esta unicidad se centra en torno a un sistema de nominaciones -el nombre del autor y el título de la obra- que subsumen producciones materiales, texto en general en el sentido del Uno...La obra no es una materia, es una forma, y es una forma que la cultura organiza” (Milner, 1996, p.14). En la modernidad las distintas formas del arte, estarían subsumidas a la relación autor y su obra cuyo referente sería la publicación. La publicación investiría el carácter de obra de la creación artística. Milner nos recuerda que la renuncia de inscribir aquella creación en la cultura, se paga con un precio, a saber la locura. Foucault, continúa Milner, definía la locura como ausencia de obra. Se bosqueja en este movimiento, la locura como límite externo de la cultura.

El proceder de Freud, respeta la singularidad de la obra, su investigación de grandes figuras de la historia del arte, como es el caso de Leonardo da Vinci o Goethe no buscaría ensombrecer su obra bajo un manto de opaco su obra o su

genialidad, algo así como un intento de encontrar un secreto sexual, o un núcleo patológico, causa de la creación. Escaparía por completo a una suerte de psicoanálisis del autor o del texto. Se trataría en cambio, de ver en qué medida estos autores aportarían para Freud a la investigación sobre lo inconsciente. De ahí se desprende una idea fundamental en psicoanálisis basada en cierta universalidad de los procesos psíquicos, los cuales gobernarían por igual tanto al funcionamiento normal como patológico. “No creemos ya que la salud y la enfermedad, lo normal y lo nervioso, puedan ser precisamente diferenciados ni que los caracteres neuróticos deban ser considerados como prueba de inferioridad” (Freud, 1981, p. 1615) Es una apuesta que subvierte la clásica división fundada por la ciencia entre lo normal y anormal.

Entonces la aproximación y procedimiento psicoanalítico al enfrentarse a los grandes nombres de la historia del arte como a sus obras, no buscaría ensombrecer la creación, sino más bien descubrir cuánto estas revelan a la investigación de lo inconsciente.

El único texto freudiano destinado al análisis de una obra de arte es Moisés de Miguel Ángel 1913 [1914]. Es publicado por Freud, sin su firma, en 1914 en la revista *Imago*, hasta que en 1924 inscribe su nombre propio en el texto otrora anónimo. En este desplazamiento temporal, retardo de la firma, es posible encontrar el problema del nombre propio y sus efectos en el lenguaje. “Un nombre propio como marca no debería tener ningún significado, debería ser una mera referencia: pero puesto que es una palabra enganchada en la cadena de la lengua, siempre comienza a significar. El sentido contamina este sin sentido que se supone debiera mantener al margen; se supone que el nombre no significa nada,

aun cuando comienza a significar” (Derrida, 1995, p, 15). El *nombre propio* de Freud se constituye en institución y emblema, de la originalidad que signa el pensamiento que inaugura. Potencia del *nombre propio* y de la firma que abre paso hacia el procedimiento psicoanalítico ante la obra de arte.

Moisés de Miguel Ángel 1913 [1914] es clave para la comprensión de la aproximación del método psicoanalítico a la obra de arte, en la medida que da cuenta del proceder freudiano ante una obra, en particular el método y el estilo de su aproximación. Ahora bien, es posible pensar que lo propio de la obra de arte es su demanda de un tratamiento en singular: “una por una y no juntas en una producción homogénea. La unidad de la obra de arte es la obra, mientras que la unidad de la creación industrial es la serie” (Wacjman, 2003, p. 38). El análisis de *Moisés* respeta la demanda de una aproximación siempre particular a la obra de arte, una por una. En el caso de la obra en cuestión, además de cumplir con ello, propone el detalle como lo propio del método psicoanalítico a la obra de arte.

“He de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas” (Freud, 1981, p 1876). Comienza Freud su escrito, resumiendo así la posición del psicoanálisis respecto de las cuestiones relativas al arte, confiriendo una aproximación distinta al modo propio de la *estética* de enfrentarse a su objeto. Es al *contenido* lo que brinda el privilegio de su relación con la obra. Subvirtiendo la clásica dialéctica en estética entre forma y contenido, pero al mismo tiempo alejándose de este discurso, en la medida que no propone ser un pensamiento estético.

“En consecuencia, me he sentido impulsado a considerar muy detenidamente algunas de aquellas obras que tan profunda impresión me causaban, y he tratado de aprehenderlas a mi manera; esto es, de llegar a comprender lo que en ellas producía tales efectos.” (Ídem). Situación que lo movilizaría a interpretar y encontrar el “sentido”, la “intención” del artista y lo que esta obra en particular “representaría” para un sujeto. Esta aproximación hacia el *sentido* da cuenta de una forma particular de entender la obra en su singularidad. El problema del sentido será asumido y tratado desde la teoría psicoanalítica a partir de las *formaciones de lo inconsciente*, el caso del sueño se vuelve paradigmático, en tanto que el *sentido* del sueño está dado por el *deseo*, el cual es descifrado o de otro modo es producido en el análisis. Lo que da cuenta, de que el *sentido* es para el psicoanálisis siempre *a posteriori*.

“Todo esto ha orientado mi atención hacia el hecho, aparentemente paradójico, de que precisamente algunas de las creaciones artísticas más acabadas e impresionantes escapan a nuestra comprensión. Las admiramos y nos sentimos subyugados por ellas, pero no sabemos qué es lo que representan.”(Ídem). Este desconocimiento ante los efectos producidos por la obra se debería al enigma que representaría “Lo que tan poderosamente nos impresiona no puede ser, a mi juicio, más que la intención del artista, en cuanto él mismo ha logrado expresarla en la obra y hacérsela aprehensible.”(Freud, 1981, p.1876). La creación artística es una suerte de inscripción, que el artista trazaría en una *escena otra* que la conciente, en donde el espectador sería cautivado, atrapado, subyugado por el enigma que la obra representaría para él. Se establece entonces una relación entre *artista, obra y espectador* cuyo nudo se teje en *lo inconsciente*, que sería posible

definir como aquella parte del texto en que se constituye la obra, en cuanto transindividual, que le falta al sujeto para restituir la continuidad del discurso conciente.

“Y para adivinar tal intención habremos de poder descubrir previamente el sentido y el contenido de lo representado en la obra de arte; esto es, habremos de poderla interpretar.”(Freud, 1981, p. 1877). La interpretación estaría dada por la restitución del discurso conciente en tanto que transindividual, presentado en la triada espectador obra y autor. En Moisés, de Miguel Ángel, procede presentando largamente las distintas interpretaciones existentes a la fecha sobre la obra en cuestión, luego argumenta en que ellas fallan, para terminar con una interpretación analítica. La forma o el estilo de argumentación del texto pareciera ser dialéctico, en la medida que propone una tesis: los argumentos dados por la tradición en la interpretación de Moisés; antítesis: argumentos en contra de ellos; y por último la síntesis que contiene lo anterior y además se propone como un discurso inédito.

Respecto de la interpretación de la obra de arte, “el psicoanálisis acostumbra deducir de rasgos poco estimados o inobservados, del residuo -el «refuse» de la observación-, cosas secretas o encubiertas.”(Freud, 1981, p 1883) Encuentra en el crítico de arte ruso Iván Lermolieff, pseudónimo del italiano Morelli, cierta solidaridad con el método psicoanalítico. Es a partir de rasgos poco estimados o inobservados, crear deducciones posibles a elementos encubiertos. “A estos resultados llegó prescindiendo de la impresión de conjunto y acentuando la importancia característica de los detalles secundarios” (idem). Es posible encontrar un fondo común a propósito del *inconsciente estético* señalado. Son los detalles, lo despreciado en cuanto anodino por la mirada positiva, lo que darán

cuenta de otra escena. Los detalles, cobran entonces toda su importancia en la medida que tienen un sentido que darían cuenta de cierta novedad. No habría temas desechados por irrelevantes, temas mediocres, episodios nimios. Éstos, en tanto huella, permitiría reconstituir, en la clínica psicoanalítica una verdad para un sujeto. De este modo, la obra freudiana es posible inscribirla en una suerte de solidaridad con el *régimen estético* ya descrito. El artista hace en su obra lo que Freud en su método clínico, ambos dan un lugar a lo que el positivismo rechaza. Lo nimio, es para quien pueda leerlo, un punto de encuentro con un territorio por cuyas fisuras se cifra una historia. Todo comporta el poder del lenguaje, todo podría hablar, todo es del mismo modo relevante, igualmente significativo y poético. Las cosas del mundo, los aspectos ninguneados por la ciencia del espíritu positivista, el sueño, el acto fallido, para el psicoanálisis portan una huella de verdad. El sueño y el síntoma, por ejemplo, no son mera fisiología o si se quiere una fisiología patológica. En el régimen estético “todo habla”, los objetos cifran un secreto, como el fetichismo de la mercancía marxista, el sueño en Freud, deviene jeroglífico.

Este modo de proceder marca el privilegio de la primera forma de palabra muda propuesta por Rancière. Esto es la del síntoma que es en sí mismo huella de una historia, presto a ser descifrado, el ejercicio freudiano de interpretar la obra de arte haría prevalecer esta forma de palabra muda ante “la voz anónima inconsciente e insensata. Y esa oposición lo conduce a dejar atrás, en la vieja lógica representativa, la figura romántica de equivalencia del logos y el pathos” (Rancière, 2001, p 76)

“Pues bien: en dos partes de la figura de Moisés hallamos detalles que hasta ahora no han sido atendidos, ni siquiera exactamente descritos. Son éstos la posición de la mano derecha y la de las tablas de la Ley... Lo que en él vemos no es la introducción a una acción violenta, sino el residuo de un movimiento ya ejecutado.”.(Freud, 1981, p 1883). Los detalles de la obra del *Moisés*, un “residuo de movimiento” dejado en la barba por su mano, es interpretado como el momento de *dominación de la cólera*, cuya argumentación va en contra del relato bíblico, al que la escultura de Miguel Ángel representaría. La estatua debiera representar el momento de la indignación de Moisés ante su pueblo que adoraba una imagen y se dispondría a descargar su furia contra ellos. La atención al detalle de la mano, barba y tablas deduce una escena inexistente en la Biblia, que sería el momento que la mano dejaría la barba y asiría las tablas de la ley, venciendo las “propias pasiones en beneficio de una misión a la que se ha consagrado” (Freud, 1981, p. 1889). La interpretación a partir del detalle daría cuenta del triunfo de la voluntad ante las pasiones, el triunfo del logos ante pathos, lo que da cuenta del esfuerzo freudiano de hallar una racionalidad en la creación artística, que se aleja del puro sin sentido del nihilismo romántico.

Para decirlo con Rancière, “poco importa saber si, como pretende cierta tradición, el patriarca del psicoanálisis habría elevado a categoría de estatua por delegación en el mármol romano su propia actitud para con sus discípulos rebeldes. Mucho más que un autorretrato de circunstancias, ese Moisés reproduce una escena clásica de la era representativa: el triunfo de la voluntad y la conciencia, encarnadas en la escena trágica” (Rancière, 2001, p. 81). En la atención al detalle restituiría una escena no descrita en la Biblia a partir de su

lectura de la obra. En el análisis del Moisés no se hallan referencias, como en los análisis de Da Vinci, a fantasías, síntomas en la escritura, o en la pintura. Lo que encuentra en su análisis es una escena restituida a partir del análisis de lo inobservado de la obra.

7.2.-Literatura y Psicoanálisis

*..ese hechizo que nos ha corrompido al extremo
de permitirnos derivar goce aun de nuestro sufrimiento.*
S.Freud

¿Qué valor tendría para el psicoanálisis freudiano el constante retorno de la literatura a su discurso? ¿Cuál es el método propuesto por Freud para abordar los textos literarios? ¿Difiere este método del abordaje de las otras obras de arte? ¿Cuál es la cualidad propia de la literatura para el psicoanálisis freudiano en relación a las otras obras de arte? ¿Existen elementos diferenciales que permitan esclarecer el valor de lo literario para el psicoanálisis?

En las cartas del autor de La interpretación de los sueños, como en su escritura teórica, es posible encontrar autores vinculados al romanticismo alemán como Frederich Schiller, Henrie Heine, Jean Paul Friedrich Richter, Johann Gottfried Herder, Etta Hoffman, Nietzsche y por sobre todos a Goethe. En el romanticismo inglés no dejará de hacer referencias a Shakespeare; en la lengua española el Quijote de Cervantes; para la lengua francesa la Dama de las camelias de Alajandro Dumas. Autores, obras y lecturas exploradas por Freud que son solidarias a una idea de la palabra y la escritura. Asidas a la tensión entre un no-pensamiento y pensamiento. Una forma de expresión de esta tensión es la relación

logos y pathos en un no- pensamiento que hallaría su morada en el pensar, un no-pensamiento que da una fuerza y eficacia específica a las formas del pensamiento. Esta idea de escritura no sería sólo una forma de manifestación de la palabra, sino al mismo tiempo, esta escritura romántica significaría una idea de la palabra misma y su fuerza significante.

Una segunda forma en que se manifestaría la tensión mencionada en la revolución estética, es un pensamiento que obraría como no-pensamiento. “Esa literatura se vincula así con otra identidad entre logos y pathos...aquella que a la inversa de la primera, va de lo claro a lo oscuro y del logos al pathos, al puro dolor del existir y a la pura reproducción de la vida sin sentido” (Rancière, 2001, p. 52). Esta palabra deja de ser huella descifrable, ya no habla a nadie, es la soledad de un inconsciente arrojado a lo absurdo de la vida. “La polaridad de esas figuras diseña el espacio de un mismo terreno: el de la palabra literaria como síntoma”. (Rancière, 2001, p. 48). Freud apostaría hacia el estatuto de racionalidad y legalidad de las formaciones de lo inconsciente y encontraría testimonio de ello en la obra de arte como en la literatura.

El psicoanálisis está inscrito como un contra-movimiento a esta segunda forma de la palabra y la escritura. Se sitúa en un territorio en que existiría cierta relación de identidad entre pathos y logos, entre la belleza apolínea y la pulsión dionisiaca. Tomaría distancia del nihilismo romántico y obraría apostando hacia una racionalidad en la irracionalidad, forma de pensamiento que portaría el no-pensamiento cuyo soporte para el caso de escritura es la creación literaria.

Si Edipo, cuya figura trágica se constituye en emblema de la institución analítica y tiene un lugar privilegiado en tanto universalmente válido como

paradigma del drama subjetivo, es porque supone un pensamiento sobre el arte, que pone en juego una identidad entre un pathos y un logos. Edipo es el que sabe y no sabe, el que actúa soberanamente y que padece absolutamente.

El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen 1906 [1907] es el único texto freudiano destinado al análisis completo de una obra literaria. En él prueba cierta relación de identidad entre lo ficcional de la novela con el análisis clínico de un paciente. Pone en juego conceptos fundamentales del psicoanálisis mostrando una racionalidad en la aparente irracionalidad del protagonista. A partir de los detalles de la obra, minucias para la mirada positiva, nuestro autor hilvana una lógica de los sueños, las fantasías, el delirio y pasos al acto del personaje de ficción. En ese puro pathos construye una interpretación clínica que da sentido a la “locura” del protagonista.

En esta medida los artistas, a los ojos de Freud, portarían un saber sobre el padecimiento humano “cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra” (Freud, 1981, p. 1286). Reconociendo a partir de este saber en los poetas “valiosísimos aliados”. Estos portarían un saber respecto a la realización de las exigencias de las fantasías, aún cuando ignoren las exigencias teóricas y técnicas para tal producción artística. Dado que ellos portarían condiciones que los habilitarían para la creación, tendrían la sensibilidad necesaria para percibir las producciones de la vida psíquica. “Los poetas reúnen, en efecto, ciertas condiciones que les capacitan para tal labor, poseyendo sobre todo sensibilidad para percibir los movimientos anímicos secretos de los demás y valor para dejar hablar en voz alta a su propio inconsciente.” (Freud, 1981, p. 1625). Es así, que para el psicoanálisis

serían los poetas quienes enseñarían sobre el enigma que constituye lo psíquico para el discurso científico y no al revés. Es en este sentido que el psicoanálisis se declara en posición de humildad frente a los artistas y su producción creativa. “La ciencia es la que queda vencida por la creación del poeta.”(Freud, 1981, p. 1312)

Todo sucedería como si hallase en la creación literaria aquello de lo cual, el psicoanálisis mismo estaría dando cuenta en su clínica. Los poetas precederían algunos descubrimientos fundamentales de la técnica y la teoría analítica. Descubre un aliado en una carta (Carta del 1 de diciembre de 1788) de Schiller, en la que el poeta romántico refiere algunos de los fundamentos y virtudes de la asociación libre, menciona además el efecto de la censura sobre los contenidos de la conciencia.

“Yo creo que Goethe no habría rechazado el psicoanálisis con ánimo hostil,... En algunos sentidos él mismo llegó a aproximársele, pudo reconocer por su propia intuición buena parte de lo que desde entonces hemos visto confirmado, y numerosas concepciones que nos han atraído la crítica y el escarnio son sustentadas por él como naturales y evidentes. Así, por ejemplo, érale familiar el incomparable poder de los primeros vínculos afectivos de la criatura humana.” (Freud, 1981, p. 3069). Lectura freudiana que toma como aliado a la figura clásica de Goethe, movimiento interesante en la medida que propone en este gesto dar autoridad a la literatura para en alguna medida legitimar los descubrimientos de la disciplina naciente. Es como si en los clásicos de la literatura hallase la autoridad necesaria que el psicoanálisis no sostendría para ciencia oficial. La modernidad confiere a la razón el privilegio de la verdad cuya hegemonía regularía sus prácticas. Esta determinación confiere lugares que en adelante se instituyen como

polos, dirime las aguas entre un saber legítimo y su opuesto. La ciencia lucharía contra lo irracional, contra los mitos, las leyendas y el sentido común. Puede decir lo que es verdadero y que es lo falso, en este sentido el saber científico sitúa una demarcación que insta en un registro diferente a la ficción. La ficción sería el ámbito propio y legítimo de lo literario, de lo no serio o de lo erróneo, sin autoridad para hablar de lo real. De este modo ficción y subjetividad quedan íntimamente ligados y desechados ante la institucionalidad científica oficial.

Toda institución funciona otorgando autoridad y legitimidad a un discurso, lo hace significar y le da un poder, abre un espacio que le permitiría cierta circulación en los canales institucionales. A pesar de la pretensión freudiana de hacer del psicoanálisis una *naturwissenschaft*, lejos de apoyarse en las prácticas científicas del siglo XIX y de comienzos del XX, Freud busca legitimar su discurso en aquello rechazado por la ciencia oficial. El esfuerzo freudiano podría entenderse como el ejercicio de un *retorno de lo rechazado por la ciencia al discurso psicoanalítico*. Este retorno es precisamente el de la ficción y el de la subjetividad, tanto en su teoría como en su práctica clínica. Halla una morada en este territorio el cual le brindaría autoridad a su decir, pero al mismo tiempo la apuesta literaria a los ojos de esta institucionalidad le quita seriedad científica, tiene como efecto una pérdida de saber. Se arroja a la nada del poema, a la nada de la literatura para los ojos de la institución científica. Sin embargo para Freud, *manantial y testimonio de lo inconsciente*.

Es posible pensar que esta pérdida de saber, al alejarse de la mirada positiva que arroja al sin sentido el síntoma histérico y a mera fisiología el sueño, es la condición de posibilidad de la creación del psicoanálisis.

La teoría freudiana se haría creíble porque se apoyaría en el testimonio de aquel *otro* en que se constituyen los grandes de la literatura. Se autoriza en aquella institución literaria que al referirse a lo real no tendría pretensión de verdad. Esta apuesta de filiación tiene efectos de saber, o si se nos permite, de un *supuesto saber*. Toma fuerza de credibilidad en *nombre de otro*, deja de ser literatura para ser testimonio de esa racionalidad que Freud le pide al arte.

Nuestro autor, al dar cuenta de que su propia teoría es al mismo tiempo una ficción, evidencia el simulacro que es toda institución. Para decirlo con De Certeau, se puede ensayar este problema al presentar un escrito científico sin título, sin nombre del autor ni filiación universitaria y lo que obtendremos es una *novela de ciencia y ficción*. Freud da cuenta de este mismo problema en una carta en la cual responde a Einstein: "...Quizá haya adquirido usted la impresión de que nuestras teorías forman una suerte de mitología, y si así fuese, ni siquiera sería una mitología grata. Pero, ¿acaso no se orientan todas las ciencias de la Naturaleza hacia una mitología de esta clase? ¿Acaso se encuentra usted hoy en la física en distinta situación?" (Freud, 1981, p. 3213). Sitúa el discurso científico en el registro de lo mítico, este efecto, es un problema que nuestro autor no puede evadir, y es necesario garantizar cierta institucionalización. No puede renunciar a una institución que acredite su *supuesto saber*, dado que si lo hiciese el psicoanálisis no sería más que una novela. Esta compleja solidaridad entre el discurso psicoanalítico y la literatura requiere ser restaurada con una garantía institucional que brinde autoridad a su discurso y a aquellos que se forman en él. Es posible pensar que todo enunciado requiere una posición institucional para su acreditación. De este modo el discurso sobre lo inconsciente no sería más que una

hipótesis, sin la institución este efecto de verdad de lo inconsciente se desvanecería. Como dirá De Certeau quizás ahí es posible entender la obstinación de muchos psicoanalistas en defender sus instituciones las cuales garantizarían su *supuesto saber*.

Para el psicoanálisis que Freud inaugura, la ficción no sería un inconveniente teórico en la medida que ésta se sostiene en “la utilidad que nos reporte”, otorgando un valor a los procedimientos lógicos que se desprenden de lo ficcional. En el análisis de la biografía de Da Vinci, tomará como referente una novela histórica para la comprensión del personaje en cuestión. En este gesto de citar a una novela como fuente, legitimaría lo ficcional como argumento de su interpretación y al mismo tiempo esta novela daría crédito a su discurso en la medida que ésta tendría un “alto grado de verisimilitud” con las deducciones hechas sobre el sujeto en cuestión. Todo sucedería como si la ficción hablara de lo que debió ocurrir, así es posible proponer una fórmula para el procedimiento freudiano: *porque funciona puede ser real*. De este modo la ficción toma un estatuto de verdad al suponerla cierta, lo que implicaría pensar la novela como referente, sería un estatuto lógico y no la comprobación empírica. Esto coincide con la propuesta teórica psicoanalítica de *la realidad psíquica*, la cual se funda en la fantasía, desligándose así del referente empírico de lo acontecido. Del mismo modo la *memoria* como condición de lo psíquico, comporta un estatuto paradójico en la medida de que se trataría de *un recuerdo de lo que no fue pero sin embargo es*.

En la *Gradiva*, redefine la definición tradicional de obra y autor. Interpreta las formaciones del inconsciente develando parte de la técnica

psicoanalítica como la atención a los detalles y a lo marginal de la obra, desde donde estos hitos adquieren nuevos sentidos. Es una lectura signada por un deseo de analizar, que va construyendo sentidos a la irracionalidad, la fantasía y la ficción.

El autor en la modernidad es el agente aglutinador de un discurso, “como unidad y origen de sus significaciones, como foco de coherencia... En el orden del discurso literario, y a partir de esa misma fecha, la función del autor no ha hecho sino reforzarse: a todos aquellos relatos, a todos aquellos poemas, a todos aquellos dramas o comedias que se dejaban circular durante la Edad Media en un anonimato al menos relativo, he aquí donde ahora se les pide (y se les exige que digan) de dónde proceden, quién los ha escrito; se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que antepone su nombre; se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él el sentido oculto que lo recorre; se le pide que lo articule con su vida personal y con sus experiencias vividas, con su historia real que lo vio nacer” (Foucault, 1999). En la modernidad, el creador y su obra se ligan en un solo gesto, un artista que bajo su identidad, su historia, crearía un sentido plasmado y representado en algún objeto de arte, que al ser publicado, esto es al entrar a la cultura, al circuito de los intercambios, podría ser reconocido bajo el gran título: obra de arte.

La subversión freudiana de la relación obra y autor estaría dada por el dispositivo de lectura que inauguraría el psicoanálisis. A la novela romántica de W. Jensen, Freud ofrece una interpretación que al autor le es ajena e impensada. “A nuestro juicio, el poeta no necesita saber nada de tales reglas e intenciones, de manera que puede negarlas de buena fe sin que por esto hayamos nosotros

encontrado en su obra nada que en la misma no exista.” (Freud, 1981, p. 1335). Para el psicoanálisis el autor deja de ser el dueño de su decir, pierde el dominio de la intención de su conciencia ganada en la modernidad y sellada en la ilustración. Es un exiliado de si mismo, del sentido que quiso brinda a su decir. Es una mismidad que deja de ser propia, disuelve al individuo triunfante de la ficción liberal decimonónica.

Es por esta razón que propone que la intención se interpreta para dar cuenta del sentido de una obra, que como el sueño, estaría cifrado. La interpretación analítica tendría como horizonte este campo, de modo que, al interrogar al artista sobre lo que ha creado, es característico que la interpretación ofrecida le fuera “totalmente ajena a su conocimiento y a su intención”.

Lo que convoca al creador y su público puede escenificarse como una página escrita en el abrirse paso del *deseo*, que encuentra algo del orden de su realización en la obra. El artista y el espectador son solidarios de una misma pregunta que recorren en la diferencia de sus posiciones. Todo sucedería como si el espectador reconociera en él mismo algo en la obra que fue su *causa* en el registro del deseo. Modos distintos -para decirlo con Barthes- de recorrer en la *escritura* y en la *lectura* el *placer del texto*. Cada cual cruzaría el puente tendido por el deseo y su fantasía en su diferencia coincidiendo en ese *placer del texto* que *va más allá y a la vez más acá de la estética*. La realización de las fantasías en un corpus de valor estético, dispone la posibilidad de expresión de lo reprimido. La belleza materializada en la creación cuyo deseo productor se realiza a su vez en ella, se constituiría como aquello que está en ella y más allá de ella, cautivando al espectador.

Si encuentra cierta solidaridad entre el jugar infantil y la actividad poética, es porque estas se hallan en cierta continuidad, debido a que encuentran en su diferencia idéntico fin. Esto es algo del orden de la manifestación de los deseos inconscientes. Ambos se inscriben en un mundo fantástico, se entregan al mundo de la fantasía. Sin embargo, reconocen el ámbito de la realidad. Esta coincidencia entre poesía y juego tiene un interés para la “técnica analítica”, porque “mucho de lo que siendo real no podría procurar placer ninguno, puede procurarlo como juego de la fantasía” (Freud, 1981, p. 1343). La condición de ficción es la posibilidad de *abrir-paso* a contenidos inconscientes, que de otro modo, no podrían manifestarse. La generalidad de las obras artísticas comportarían las mismas características, ya que permitirían sentir placer en la escenificación ficcional. Se trataría de un carácter económico para el sujeto, ahorrándole así la experiencia que eventualmente podría aportar displacer.

Si la creación poética necesita de veladuras, atenuantes de los motivos inconscientes y su transformación para emerger, es porque la verdad inconsciente sería insostenible, insoportable para un sujeto. El parricidio es ejemplo de esto. “No cabe atribuir al azar que tres obras maestras de la literatura universal traten el mismo tema: el parricidio. Tal es, en efecto, el tema del Edipo de Sófocles, de Hamlet y de Los hermanos Karamazov. Y en los tres aparece también a plena luz el motivo del hecho; la rivalidad sexual por una mujer.”(Freud, 1981, p. 3011). El tema del parricidio obedece a una lógica inconsciente, descartando la casualidad de que estas tres grandes “obras maestras” de la literatura coincidan en este punto. Ellas darían cuenta de una situación estructural de manera velada, esto es el deseo

de suprimir al padre. Las tres obras maestras testimoniarían en su escritura del complejo de Edipo.

La indagación psicoanalítica terminaría cuando se inicia lo propio del artista, es decir el psicoanálisis halla su límite, ante la pregunta de cómo depende la actividad artística de las pulsiones de la vida psíquica inconciente. Y se debe conformar con que la actividad creadora se derive de deseos sexuales, los cuales se representan en la obra. Este margen del psicoanálisis es el de la pulsión y sus transformaciones, la deriva pulsional puede ser reprimida o sublimada. La sublimación, es el mecanismo paradigmático de la creación artística, encamina la pulsión sexual hacia fines “nobles” y altamente valorados en la cultura. A partir de este borde, cede terreno a la investigación de lo orgánico. “Dado que la actitud artística y la capacidad funcional se hallan íntimamente ligadas a la sublimación, hemos de confesar que también la esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente”. (Freud, 1981, p.1619).

7.3.-Psicoanálisis: clínica y literatura

El texto de Cervantes y el de Menard son verdaderamente idénticos, pero el segundo es verdaderamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es su riqueza.)

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, capítulo IX):

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el "ingenio lego" de Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa, Menard... no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.

J.L. Borges

Este fragmento del texto *Pierre Menard, autor del Quijote*, permite escenificar algunos de los problemas finales de esta investigación. Se trataría justamente del problema en la relación entre *la lectura y la escritura*. Menard es lector del Quijote y desea escribir el Quijote. No desea copiarlo, lo cual es desechado por fácil, sino componer otro Quijote. Su deseo es producir un texto que coincida en identidad con la escritura de Cervantes. Borges comenta al lector que aquel texto es una obra inconclusa. Interminable. Borges como lector de

Menard y Cervantes declara al primero “asombroso” y al segundo “ingenio lego”. Escrituras en identidad y lecturas que difieren, que trazan en aquella diferencia un problema que el psicoanálisis pensará bajo el nombre de *transferencia*. Problema que abre la pregunta a lo *inconsciente* en su relación a *la lectura y la escritura*.

Si pudiéramos pensar una relación entre *psicoanálisis y literatura*, es posible sostener que ambos coinciden en que son *prácticas textuales*. Son *prácticas de lectura y escritura* que se encuentran en el campo del lenguaje. Saussure dirá que el *lenguaje es la primera institución*, lo que introduce el problema de la duración, la huella y la diferencia, en definitiva la pregunta por la escritura: “la institución implica duración y la duración de un signo supone su inscripción en una huella que lo conserva diferente a todo otro signo. La huella instituida es ya una escritura, por lo tanto ningún lenguaje es pensable antes de la posibilidad de la escritura ni fuera de su horizonte” (Peretti, 1989, p. 82). En efecto, para el psicoanálisis el habla, la palabra supone la escritura. Freud mismo pensó lo psíquico a partir de la memoria y la inscripción de trazas que marcan diferencias, hasta proponer en el *wunderblock* la escena de lo psíquico a partir de la *metáfora de la escritura*.

Es posible pensar que *lectura y escritura* están íntimamente unidas, de modo que se puede proponer que se escribe para leer y se lee para escribir. Freud y el psicoanálisis se fundan en esta relación, entre escritura y lectura. Lector de lo inconsciente y la escritura como su condición. La literatura para el psicoanálisis podría pensarse como *suplemento* y manantial para esta *práctica* en el lenguaje, que entiende lo psíquico como una producción, como efecto de la interpretación. No hay un inconsciente *a priori* sino que es efecto de interpretación, se produce

en una lectura. Es el caso del trabajo textual con la *Gradiva*, una lectura en que se despliega el dispositivo psicoanalítico y que pone a trabajar el texto en tanto *caso clínico*. El sueño se lee y se descifra, no hay más allá de la imagen ésta misma es para Freud escritura. No hay sentido oculto, el sueño y sus imágenes son letras que en su diferencia construyen un campo de escritura, desde donde se desplegará el sentido. No hay sentido previo al soñar, no hay alegoría en el sueño, la imagen no representa a otra cosa, la imagen es letra, cifra presta a ser leída.

En este sentido *el psicoanálisis y la literatura* coinciden en ser *prácticas textuales, prácticas de la lectura y de la escritura*. El caso de la *literatura* se constituye en una trama de oposiciones que dispone y clausura su espacio: “sentido literal/ sentido figurado, ficción/ realidad, serio/poco serio; pero básicamente conduce a una determinación del campo de operaciones de las prácticas que la constituyen: la escritura y la lectura” (Ferro, 1995, p133). El psicoanálisis se inscribe en este mismo espacio de oposiciones, *literatura* y nuestra disciplina se encuentran “al mismo tiempo dentro y fuera del otro... y si la literatura es el referente que motiva y habita en los conceptos fundamentales del psicoanálisis (complejo de Edipo, Narciso, Eros, Psique, Marqués de Sade, Leopoldo von Sacher-Masoch), luego la literatura está contenida en el psicoanálisis como su otredad, lo que es decir inconsciente” (De Lauretis, 1999, p.177). *De este modo emerge el discurso literario como la otredad del psicoanálisis, pero al mismo tiempo su condición de posibilidad*.

Si en Freud habría un orden de continuidad entre la ficción literaria y los casos clínicos, es porque ambos admiten un análisis de las formaciones de lo inconsciente. Ambos están contruidos con el mismo material: “Lo que sucede es

que tanto él –poeta- como nosotros hemos laborado con un mismo material, aunque empleando métodos diferentes, y la coincidencia de los resultados es prueba de que los dos hemos trabajado con acierto.” (Freud, 1981, p. 1313). Todo sucedería como si los límites entre la realidad poética y la realidad psíquica se indistinguiesen. Esto lo vemos en *La novela familiar del neurótico* 1908 [1909], donde el novelar en la esfera de la fantasía, sería una condición general de todo sujeto.

La aproximación a lo literario y de la obra de arte en Freud, cuando aborda la problemática biográfica del artista como en los casos Goethe, Leonardo da Vinci y Dostoiewski, encontramos un ejercicio de *lectura y producción de las formaciones de lo inconsciente*. En ningún caso sería un psicoanálisis aplicado, ni un psicoanálisis del autor. Este procedimiento tomaría fragmentos de la obra artística, recortes de escritura, detalles, errores para interpretarlos analíticamente, lo que implica que la construcción histórica es de modo retrospectivo, cuyo horizonte es la indagación de lo psíquico.

El *complejo de Edipo* es uno de los descubrimientos fundamentales del psicoanálisis. Su nombre es motivado por la tragedia de Sófocles, y en particular por la lectura hecha por Freud. La tragedia mencionada, nos dirá nuestro autor, despertaría algo en el espectador que reconocería en “continuidad” con el héroe trágico. Si el texto *Edipo rey* se emparenta con el espectador, es porque éste reconocería en sí mismo la vecindad de su destino con el de la figura trágica. Si *Edipo rey* nos “hiere” es porque identificamos “la realización de nuestros deseos infantiles” escenificados en el drama. En consecuencia el espectador, la obra y el autor, se reúnen en un mismo movimiento que suspende la discontinuidad que la

modernidad ha fundado y reservado para estos lugares. La elección del tema, la creación de su guión y su efecto se explican en cuanto el poema trágico se halla integrado a toda la normatividad de la vida psíquica. El espectador y el protagonista padecen por igual de los mismos deseos, sin embargo, el drama produciría una reducción de las resistencias porque ocurriría en el espacio de la pura ficción.

La cualidad propia de lo literario, siguiendo el argumento freudiano, es el efecto de lo inconsciente en el lenguaje. Un efecto del deseo en la obra literaria, lo cual explota la noción de interpretación literaria basada en el personaje o de los autores. *El psicoanálisis como práctica de la lectura se pregunta por esa escritura de un saber que no quiere saberse.* Barthes daría cuenta de modo ejemplar de la comprensión de la lectura en psicoanálisis, en la medida que propone una lectura deseante ligada al placer del texto. Texto que a su vez se concibe como hipertexto, pura diferencia que explota el sentido único de un querer decir.²⁹ Barthes como Freud propone la lectura como producción y ligada a

²⁹ Cito en extenso el maravilloso texto de Barthes: “¿Qué es lo que hay de deseo en la lectura? El deseo no puede nombrarse, ni siquiera (al revés que la Necesidad) puede decirse. No obstante, es indudable que hay un erotismo de la lectura (en la lectura, el deseo se encuentra junto a su objeto, lo cual es una definición del erotismo). ..

Así pues, la lectura deseante aparece marcada por dos rasgos que la fundamentan. Al encerrarse para leer, al hacer de la lectura un estado absolutamente apartado, clandestino, en el que resulta abolido el mundo entero, el lector - el leyente - se identifica con otros dos seres Todo esto acaba de confirmar que el sujeto-lector es un sujeto enteramente exiliado bajo el registro del Imaginario; toda su economía del placer consiste en cuidar su relación dual con el libro (es decir, con la Imagen), encerrándose solo con él, pegado a él, *con la nariz metida dentro del libro*, me atrevería a decir, como el niño se pega a la madre y el Enamorado se queda suspendido del rostro amado. El retrete perfumado de lirios es la clausura misma del Espejo, el lugar en que se produce la coalescencia paradisíaca del sujeto y la Imagen (el libro).

El segundo rasgo que entra en la constitución de la lectura deseante-y eso es lo que nos dice de manera explícita el episodio del retrete- es éste: en la lectura, todas las conmociones del cuerpo están presentes, mezcladas, enredadas: la fascinación, la vacación, el dolor, la voluptuosidad; la lectura produce un cuerpo alterado, pero no troceado (si no fuera así, la lectura no dependería del Imaginario). No obstante, hay algo más enigmático que se traduce en la lectura, en la interpretación del episodio proustiano: la lectura - la voluptuosidad de leer - parece tener alguna relación con la analidad; una misma metonimia parece encadenar la lectura, el excremento y - como ya vimos - el dinero.

lo innombrable del deseo, a lo enigmático que constituye un sujeto para si mismo. “Aquí, la condición previa para que se dé el goce es que también el espectador sea neurótico.” (Freud, 1981, p. 1274-75). Tanto el creador como quien comparece ante la obra comparten el placer de la obra, cuya condición es la *represión*. La

Y ahora – sin salir del gabinete de lectura –, la siguiente pregunta: ¿es que existen, acaso, diferentes placeres de la lectura?, ¿es posible una tipología de estos placeres? Me parece a mi que, en todo caso y por lo menos, hay tres tipos de placer de la lectura o, para ser más preciso, tres vías por las que la Imagen de lectura puede aprisionar al sujeto leyente. En el primer tipo, el lector tiene una relación fetichista con el texto leído: extrae placer de las palabras, de ciertas combinaciones de las palabras; en el texto se dibujan playas e islas en cuya fascinación se abisma, se pierde, el sujeto – lector: éste sería un tipo de lectura metafórica o poética; para degustar este placer, ¿es necesario un largo cultivo de la lengua? No está tan claro: hasta el niño pequeño, durante la etapa del balbuceo, conoce el erotismo del lenguaje, práctica oral y sonora, que se presenta a la pulsión. En el segundo tipo, que se sitúa en el extremo opuesto, el lector se siente como arrastrado hacia delante a lo largo del libro por una fuerza que, de manera más o menos disfrazada, pertenece siempre al orden del suspense: el libro se va anulando poco a poco y es en este desgaste impaciente y apresurado en donde reside el placer; por supuesto, se trata principalmente del placer metonímico de toda narración, y no olvidemos que el propio saber o la idea pueden estar narrados, sometidos a un movimiento con suspense; y como este placer está visiblemente ligado a la vigilancia de lo que ocurre y al desvelamiento de lo que se esconde, podemos suponer que tiene alguna relación con el acto de escuchar la escena originaria; queremos sorprender, desfallecemos en la espera: pura imagen del goce, en la medida en que éste no es del orden de la satisfacción. En sentido contrario, habría que hacerse preguntas también sobre los bloqueos, los ascos de la lectura: ¿Por qué no continuamos con un determinado libro? ... ¿existen unos mecanismos de atracción universales?, ¿existe una lógica erótica de la Narración? El Análisis estructural del relato tendría que plantearse el problema del placer: me parece que hoy día tiene los medios para ello. Por último, hay una tercera aventura de la lectura (llamo aventura a la manera en que el placer se acerca al lector): esta es, si así puede llamársela, la de la Escritura; **la lectura es buena conductora del Deseo de escribir (hoy ya tenemos la seguridad de que existe un placer de la escritura, aunque aun nos resulte muy enigmático)**; no es en absoluto que queramos escribir forzosamente como el autor cuya lectura nos complace; **lo que deseamos es tan solo el deseo de escribir que el escritor ha tenido, es más: deseamos el deseo que el autor ha tenido del autor, mientras escribía, deseamos ese árame que reside en toda escritura**. Esto es lo que tan claramente ha expresado el escritor Roger Laporte: “una lectura pura que no esté llamando a otra escritura tiene para mí algo de incomprensible...La lectura de Proust, de Blanchot, de Kafka, de Artaud no me ha dado de escribir sobre esos autores (ni siquiera, añadido yo, como ellos), sino de escribir.” Desde esta perspectiva, **la lectura resulta ser verdaderamente una producción**: ya no de imágenes interiores, de proyecciones, de fantasmas, sino, literalmente de trabajo: el producto (consumido) se convierte en producción, en promesa, en deseo de producción, y la cadena de los deseos comienza a desencadenarse, hasta que cada lectura vale por la escritura que engendra y así hasta el infinito. Este placer de la producción ¿es elitista, está reservado tan solo para los escritores virtuales? Todo, en nuestra sociedad, sociedad de consumo, y no de producción, sociedad de leer, del ver y del oír, y no sociedad del escribir del mirar y el escuchar, todo está preparado para bloquear la respuesta: los aficionados a la escritura son seres dispersos, clandestinos, aplastados por mil presiones.

Se plantea ahí un problema de civilización: pero, por lo que a mi respecta, mi convicción profunda y constante es que jamás será posible liberar la lectura sí, de un solo golpe, no liberamos también la escritura.” (Barthes, 1987, p. 44 - 48)

creación de la obra permitiría la emergencia de temáticas inconscientes, de un modo irreconocible para el sujeto creador, así como los síntomas lo son para la neurosis. Ubica en relación de coincidencia la creación poética con las fantasías de los neuróticos, la fantasía, protegería al sujeto contra la consecuencia de la vivencia en lo real y al mismo tiempo le brinda algo del orden de la satisfacción.

La relación *escritura y lectura* en el psicoanálisis la encontramos también en la *literatura como el estilo del caso clínico*. Freud nos dice “que mis historiales clínicos carecen, por decirlo así, del severo sello científico, y presentan más bien un aspecto literario. Pero me consuelo pensando que este resultado depende por completo de la naturaleza del objeto... mientras que una detallada exposición de los procesos psíquicos, tal y como estamos habituados a hallarlas en la literatura, me permite llegar, por medio de contadas fórmulas psicológicas, a cierto conocimiento del origen de una histeria.” (Freud, 1981, p.124). El estilo de la novela es para nuestro autor, condición de la exposición del caso clínico, la comprensión de los procesos psíquicos así lo demandan. Es decir, nuestro autor reincorpora aquello que había sido rechazado por la seriedad científica, *la literatura retorna en el estilo teórico, en la escritura del caso y como referente que autoriza su discurso*.

¿Qué es lo que impulsa a Freud a dar cuenta en la escritura la experiencia de lo inconsciente? Pareciera ser que el *estilo literario* como condición de posibilidad de la transmisión impone para Freud el formato de Obra escrita. Es como si hallase en éste *estilo* lo que la publicación propiamente científica no admitiría. De ahí la preferencia otorgada al libro en oposición al *informe científico* de la *ciencia natural*.

Freud, en tanto *nombre propio* a pesar del tiempo insiste y retorna. Su *Firma* comienza a significar por pertenecer al lenguaje, por haber inscrito una obra en la cultura, deviene en múltiples *formas de pensamiento* que se abren a propósito de la herencia que ha dejado, se impone de este modo el problema de la transmisión en psicoanálisis. Esto admite la pregunta para futuras investigaciones sobre la *recepción de su pensamiento* en el campo de la literatura, de la estética y la filosofía. Y para el psicoanálisis la apropiación de su herencia ligada a lo literario, al terreno de lo propiamente clínico.

8.- Referencias.

- Alighieri, D. (2002). *La Divina Comedia*. Barcelona. Ed. Biblioteca de la literatura universal.
- André, S. (2000). *La escritura comienza donde el psicoanálisis termina*. México. Siglo Veintiuno editores.
- Aubert J., Cheng, F., Milner, J., Regnault, F. y Wacjman, G. (2003). *Lacan el escrito, la imagen*. Buenos Aires. Ediciones del cifrado.
- Assoun, P. (1984). Los Fundamentos filosóficos del psicoanálisis. En R. Jaccard (Comp.) *Historia del Psicoanálisis Vol. I*. (pp. 67-96). Buenos Aires. Ed. Juan Granica.
- Assoun, P. (1984). Los grandes descubrimientos del psicoanálisis. En R. Jaccard (Comp.) *Historia del Psicoanálisis Vol. I*. (pp. 135-190). Buenos Aires. Ed. Juan Granica.
- Assoun, P. (2005). *Fundamentos del Psicoanálisis*. Buenos Aires. Ed. Prometeo Libros.
- Barthes, R (1980). *S/Z*. Madrid. Ed. Siglo veintiuno.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona. Ed. Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Variaciones de la escritura*. Buenos Aires. Ed. Paidós.
- Barthes, R. (2003). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno editores.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collage de France 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires. Ed. Siglo Veintiuno editores.

- Barthes, R. (2007). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collage de France*. Madrid. Siglo Veintiuno editores.
- Bataille, G. (2004). *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires. Ed. Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago. Ed. Arcis-Lom.
- Borges, J. (2002). *Ficciones*. Buenos Aires. Ed. Emecé.
- Collingwood-Selby, E. (1997). *Walter Benjamin la lengua del exilio*. Santiago. Ed. Arcis-Lom.
- De Certeau, M. (1998). *Historia y psicoanálisis*. México. Ed. Universidad Iberoamericana.
- De la Cruz, S. (2006). *Aulaatlántica*. México. Ed. Fondo de la cultura económica.
- De Mejiolla, A. (1984). Los orígenes de la práctica analítica. En R. Jaccard (Comp.) *Historia del Psicoanálisis Vol. I*. (pp. 67-96). Buenos Aires. Ed. Juan Granica.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona. Editorial Anthropos.
- Eco, U. (1995). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona. Ed. Gedisa.
- Ferro, R. (1995). *Escritura y desconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*. Buenos Aires. Ed. Biblos.

- Freud, S. (1981). *Estudios sobre la histeria*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo I.
- Freud, S. (1981). *Proyecto para una psicología para neurólogos*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo I.
- Freud, S. (1981). *La Interpretación de los Sueños*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo I.
- Freud, S. (1981). *Psicopatología de la vida cotidiana*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo I.
- Freud, S. (1981). *Análisis fragmentario de una histeria. («Caso Dora»)*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo I.
- Freud, S. (1981). *El método psicoanalítico de Freud*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo I.
- Freud, S. (1981). *El chiste y su relación con lo inconciente*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo I.
- Freud, S. (1981). *Tres ensayos para una teoría sexual*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *Personajes psicopáticos en el teatro*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II
- Freud, S. (1981). *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *El poeta y los sueños diurnos*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *La novela familiar del neurótico*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II

- Freud, S. (1981). *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia («Dementia paranoides»), autobiográficamente descrito (Caso «Schreber»*». Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II
- Freud, S. (1981). *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *Formulaciones sobre los dos principios del suceder psíquico*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *La dinámica de la transferencia*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *La iniciación del tratamiento*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *Recuerdo, repetición y elaboración*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *Observaciones sobre el «amor de transferencia»*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *Tótem y tabú*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.

- Freud, S. (1981). *Múltiple interés del psicoanálisis*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *El tema de la elección de un cofrecillo*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *El “Moisés” de Miguel Ángel*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *Historia del movimiento psicoanalítico*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II.
- Freud, S. (1981). *Introducción al Narcisismo*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II
- Freud, S. (1981). *Los instintos y sus destino”*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II
- Freud, S. (1981). *La represión*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II
- Freud, S. (1981). *Lo inconciente*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II
- Freud, S. *Lo perecedero*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo II
- Freud, S. (1981). *Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *Un recuerdo infantil de Goethe en Poesía y verdad*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *Para la prehistoria de la técnica psicoanalítica*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.

- Freud, S. (1981). *Lo Siniestro*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *Más allá del principio del placer*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *Psicología de las masas y análisis del yo*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *Psicoanálisis y Teoría de la Libido. Dos artículos para enciclopedia*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *El yo y el ello*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. *La disolución del complejo de Edipo*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *Autobiografía*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *El Block Maravilloso*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *Inhibición, Síntoma y Angustia*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *La negación*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *Dostoiewski y el parricidio*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *El malestar en la cultura*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.

- Freud, S. (1981). *Premio Goethe de 1930*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *El porqué de la guerra*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *Análisis terminable e interminable*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *Construcciones en análisis*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Freud, S. (1981). *Los orígenes del psicoanálisis*. Madrid. Editorial biblioteca nueva. Tomo III.
- Le Rider, J. (1984). Freud y la Literatura. En R. Jaccard (Comp.) *Historia del Psicoanálisis Vol. I*. (pp. 43-66). Buenos Aires. Ed. Juan Granica.
- Lévêque, J. (2005). Estética y política en Jacques Rancière. *Escritura e imagen*, 1, p. 179-197.
- Milner, J. (1996). *La obra clara. Lacan, la ciencia, la filosofía*. Buenos Aires. Editorial Manantial.
- Milmaniene, J. (2002). *Clínica del texto: Kafka, Benjamin, Lévinas*. Buenos Aires. Ed. Biblos.
- Peretti, C (1989). *Jacques Derrida. Texto y reconstrucción*. Barcelona. Anthropos.
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente Estético*. Buenos Aires. Ed. El Estante.
- Ricoeur, P. (1987). *Freud: Una interpretación de la cultura*. México. Editorial Siglo Veintiuno.

Referencias de Internet

- Foucault, M. (1999). ¿Qué es un Autor? . En *Literatura y Conocimiento*. Ed Universidad de Los Andes, pp. 95-125.

http://www.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/centros_investigacion/csi/publicaciones/papers/davila-autor.pdf

- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca, España. Ed. Consorcio Salamanca.

<http://mesetas.net/?q=node/5>.

Bibliografía

- Bennington, G y Derrida, J. (1994). *Jacques Derrida*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Blanchot M. (1992) *El Espacio Literario*. Barcelona. Ed. Paidós.
- Deleuze, G. (1997). *Crítica y Clínica*. Barcelona. Ed. Anagrama.
- Derrida, J. (2003). *De la gramatología*. México. Ed Siglo veintiuno.
- Freud, S. (1977). *El delirio y los Sueños en Gradiva de W. Jensen., con el texto el relato de Wilhem Jensen*. Barcelona. Ed. Grialbo.
- Karothy, R. (2005). *Contexto en psicoanálisis. La escritura*. Buenos Aires. Ed. Lazos.
- Kristeva, J. (1999). *Sentido y sin sentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago. Ed. cuarto propio.
- Laplanche, J y Pontalis, J. (1998). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires. Ed. Paidós.
- Morales, H. (Ed.) (1996). *Escritura y psicoanálisis*. México. Ed. Siglo veintiuno.
- Rudinesco, E. y Pon, M. (2003). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires. Ed. Paidós.
- Willintong, J. (2004). *La escena y la excepción. Escritura y psicosis*. Córdoba, Argentina. Ed. El espejo ediciones.