



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Magíster en Psicología Clínica de Adultos

Tesis para optar al grado de Magíster en Psicología Clínica de Adultos

DE FREUD A BOLAÑO EN (LA) LITERATURA Y (EL) PSICOANÁLISIS

Elementos para una Clínica de Inspiración Literaria

ALUMNO

Juan Pablo Vildoso Castillo

PROFESOR PATROCINANTE

Roberto Aceituno Morales

Agosto 2015

SANTIAGO

1 de enero

Hoy me di cuenta de que todo lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible.

Pero sin exagerar.

Roberto Bolaño, Los detectives salvajes.

En la medida en que el sueño nos presenta un deseo como cumplido, nos traslada indudablemente al futuro; pero este futuro que al soñante le parece presente es creado a imagen y semejanza de aquel pasado por el deseo indestructible.

Sigmund Freud, La interpretación de los sueños.

INDICE

PALABRAS LIMINARES	6
INTRODUCCIÓN: MÁS ALLÁ (O MÁS ACÁ) DEL PSICOANÁLISIS APLICADO	7
PRIMERA PARTE: LITERATURA Y PSICOANÁLISIS EN LOS ESCRITOS DE SIGMUND FREUD	13
Capítulo 1: De la experiencia analítica a la literatura: un modo de ejemplificar, reafirmar y <i>complejizar</i>	15
Capítulo 2: Dos enigmas: La creación literaria y la experiencia estética en el campo de la literatura.....	22
Capítulo 3: El creador literario como objeto de estudio psicoanalítico.....	29
Capítulo 4: La obra literaria como objeto de estudio psicoanalítico.....	37
Capítulo 5: Lo ominoso, ensayo <i>multívoco</i>	55
Capítulo 6: El valor de la literatura para Freud y elementos para una Clínica de Inspiración Literaria.....	66
<i>Paréntesis 1. Homenaje a Freud de Enrique Lihn</i>	74
SEGUNDA PARTE: LITERATURA Y PSICOANÁLISIS EN AUTORES CONTEMPORÁNEOS	77
Capítulo 1: Normand Holland y la interacción sujeto-texto.....	79

Capítulo 2: Julia Kristeva y la re-vuelta: literatura, psicoanálisis y ¿política?.....	95
Capítulo 3: Patricio Marchant: Literatura y psicoanálisis en Chile (fracturado).....	118
Capítulo 4: Conclusión de la segunda parte: Elementos para una Clínica de inspiración literaria.....	131
<i>Paréntesis 2: La efímera vulgata de Enrique Lihn (fragmentos)</i>	137
TERCERA PARTE: ROBERTO BOLAÑO, 2666 Y EL TRABAJO CON EL TEXTO...	139
Capítulo 1. Roberto Bolaño, un sujeto en re-vuelta.....	141
Capítulo 2. De las nuevas enfermedades del alma y los procesos de subjetivación en <i>La parte de los críticos</i>	150
Capítulo 3. Migraciones, exilio y trauma. Desde la experiencia clínica hacia la literatura.....	161
Capítulo 4. 1973, 1993 y 2666. Reflexiones en torno a las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar y <i>La parte de los crímenes</i>	172
CONCLUSIONES	183
BIBLIOGRAFÍA	191
ANEXO	204

En cierta medida, esta tesis abarca un recorrido de seis años que comenzó en el primer semestre del año 2008 cuando inicié mi formación en psiquiatría, impulsado por una pregunta más bien informe sobre la psicosis y la posibilidad de adentrarme en un dominio de la medicina que, como lo pensaba entonces (y de cierto modo lo continúo pensando), podía dialogar de manera más fluida con el arte y las humanidades. Durante los primeros meses de ese año leí por primera vez *2666*, para ese entonces ya estaba inmerso en la literatura de Bolaño desde la lectura de *Los detectives salvajes*. Casi tan abrumador como mi primer encuentro con la locura resultó la lectura de esta segunda novela, al punto que hasta el día de hoy, y teniendo en cuenta mi más que modesto recorrido literario, sigue siendo la mejor novela que he leído, y una de las obras cumbre de la literatura hispanoamericana. Con estos dos elementos, la psicosis y *2666*, en una especie de estado de latencia, continúe mi formación psiquiátrica e inicié la psicoanalítica participando en un seminario sobre los historiales clínicos de Freud, acaso era éste el tercer elemento que necesitaba para articular una primera idea, *el psicoanálisis me permitía pensar literariamente*, porque en sí constituye algo muy similar a la literatura (tómese al modo de provocación).

Fue por esto que cuando decidí continuar mi formación analítica en un marco académico, me pareció natural proponer una investigación psicoanalítica de este texto. En verdad no intuía en profundidades que me sumergía, para más, ni siquiera había construido mi pequeño batiscafo. No escuché los sabios concejos (¿de discípulos de Joyce?), que advertían lo riesgoso de la empresa, pero procuraba registrar las sonrisas de unos pocos (¿fanáticos de Morrison?), que habían podido sortear *La parte de los crímenes* hasta terminar la novela, curiosamente eran los mismos que no naufragaron en la novela río que constituye la narración del destino de los *realvicerelistas* en *Los detectives salvajes*. Ahora, a varios años del inicio del proceso, instalo la incertidumbre sobre el logro de la empresa, con un poco de suerte he logrado construir el batiscafo, pero conservo revitalizado un interés en las experiencias literaria y estética, y una apertura hacia la paradójica fenomenología de la experiencia analítica que se entronca con ellas, todas suturadas por el trazo de una pluma, caligrafía de lo que no puede nombrarse, una pregunta infinita, erótica y *tanática*, por la existencia humana.

Introducción

MÁS ALLÁ (O MÁS ACÁ) DEL PSICOANÁLISIS APLICADO.

¿Se puede aplicar a la literatura al psicoanálisis? o si nos preguntamos de un modo más general ¿Es posible una nueva relación entre el arte y el psicoanálisis? Otros se han planteado estas preguntas. Sylvie Le Poulichet, Pierre Bayard y Roberto Aceituno entre otros, han intentado trabajar sobre ellas. La dificultad principal radica en que no es tan fácil escapar de la tendencia o tentación de tomar un objeto cualquiera; una obra, un texto, una serie de imágenes, una escultura, etc., como campo empírico de aplicación de conceptos psicoanalíticos, para por el contrario, intentar generar una suerte de diálogo, que permita al psicoanálisis trabajar sobre sus propias problemáticas. Aunque parezca elemental, ante todo es importante tener presente que el psicoanálisis es: un método de investigación que busca evidenciar significaciones inconscientes; un método psicoterapéutico que se basa en esta investigación; y un conjunto teórico derivado de este método de investigación y tratamiento (Freud 1923 [1922]). Esto es fundamental, ya que el eventual diálogo con las artes y específicamente (a lo que apunta este trabajo), con la literatura, derivará en reflexiones que se enmarcan en alguno de estos dominios; investigativo, psicoterapéutico y/o metapsicológico.

Sylvie Le Poulichet (1998), ha puesto el acento en como ciertas obras o trayectorias de artistas son capaces de evidenciar procesos psíquicos que el encuentro con la psicopatología (es decir con la clínica), nos impide abordar. Estos procesos psíquicos tendrían implícita una teoría que, aprehendida por el analista, permitiría ampliar la capacidad de escucha en la clínica, y adicionalmente, desestabilizar algunos supuestos metapsicológicos. Le Poulichet hace un llamado a abrir las cuestiones más específicamente psicoanalíticas al intercambio con el arte, al tiempo que enfatiza que la condición de posibilidad de ese proyecto de diálogo es el estudio de trayectorias singulares en profundidad. La elaboración de “puertas afuera”, efectuada por el analista con una obra, con el consecuente cuestionamiento de ciertos “dogmas teóricos”, le permitiría ubicarse, o más bien re-ubicarse de “puertas adentro” en un lugar en que más que interpretar o incluso construir podría *componer*. Le Poulichet propone la noción de *composición* para volver a pensar el tiempo de reelaboración de los rasgos simbólicos fundadores de un

origen. Se trataría entonces de reanimar una cultura propiamente psicoanalítica que no busca verificar teorías, sino más bien suscitarlas. Como vemos, la apuesta es elevada.

Por otra parte Aceituno (2013), en el campo de la experiencia analítica en general, y más enfáticamente en el marco de las modalidades contemporáneas de subjetivación, en las que identifica como elemento central, una difícil (por no decir directamente deficitaria), relación al trabajo de memoria, señala que los analistas estaríamos más exhortados que nunca a hacer literatura, entendida ésta como una metáfora de la construcción de un espacio que recupera el trabajo de memoria. Para Aceituno, la literatura y el psicoanálisis estarían estrechamente emparentados. Serían por así decirlo, los dos miembros de un par de homólogos, en tanto en ambos es necesario narrar para construir (casi inventar), y recorrer un espacio de ficción. El énfasis de Aceituno está en el concepto freudiano de *construcción* y el diálogo entre la literatura y el psicoanálisis en el centro mismo de la experiencia clínica, más que en la metapsicología.

Finalmente Bayard (2009), al tiempo que critica el psicoanálisis aplicado por efectuar la lectura de la obra a través de una teoría exterior, lo que llevaría inevitablemente a no percibir en la obra la posibilidad de una elaboración original¹, se plantea la pregunta acerca de la posibilidad de aplicar la literatura al psicoanálisis, es decir, de producir metapsicología a partir de los textos. Y la respuesta de Bayard es negativa, el método de la literatura aplicada estaría condenado al fracaso ¿Por qué?, en primer lugar porque el psicoanálisis se disipa en la medida en que es cuestionado por la literatura y los modelos psíquicos que emergen de ella. Otra dificultad, y tal vez la más grande sugerida por Bayard, radicaría en la imposibilidad de conciliar un determinado método con la apertura ilimitada hacia la subjetividad del lector que implica la experiencia literaria. En último término, desde el irónico punto de vista de Bayard, su esfuerzo sólo sería aplicable a un único sujeto, por lo demás absolutamente desinteresado en transmitir su experiencia.

¹ Esta inquietud ya había sido planteada por Freud (1907 [1906]) en el ensayo sobre la *Gradiva* de Jensen.

Las reflexiones de estos tres autores, a las que podría sumarse el trabajo de François Davoine y Jean-Max Gaudillière² parecen tomar, más o menos explícitamente como punto de partida, las limitaciones de una cierta deriva de la relación entre la literatura y el psicoanálisis, enmarcada en lo que se denomina psicoanálisis aplicado. Esta deriva, entre la que pueden contarse numerosos ejemplos³, a su vez se sostiene en el camino que los trabajos de Freud al respecto parecían señalar, me refiero a lo que clásicamente se conoce como los textos literarios de Freud. Pero ¿habrá sido realmente este el trayecto freudiano?, o acaso ¿será posible a partir de los mismos textos, una lectura en la línea de un diálogo, de una composición o de una construcción? ¿Cómo han resuelto esta interrogante diferentes autores que después de Freud han realizado desarrollos extensos sobre esta articulación? Y para finalizar, ¿cómo se ha abordado esa articulación en nuestro país?, más allá de la mencionada propuesta de Aceituno.

Estas son las preguntas que me propongo abordar a lo largo de este trabajo y pienso que se resuelven con el planteamiento, complementario al de los autores mencionados, que subtitula la tesis, me refiero la propuesta de una *Clínica de Inspiración Literaria*. Y tomo la palabra inspiración en su significación más literal, aquella que evoca a un significante vital, es la inspiración el movimiento básico que permite absorber el oxígeno del aire y reiniciar constantemente un microciclo vital. Sería por tanto la inspiración literaria, la que permitiría mantener vivo el psicoanálisis en su amplio sentido; investigativo, psicoterapéutico y metapsicológico.

Bajo la propuesta de la plausibilidad de una clínica de inspiración literaria he desarrollado este trabajo en tres partes. En la **primera parte** me propongo abordar la problemática de la relación entre la literatura y el psicoanálisis desde los denominados textos literarios de Freud. Al revisarlos he notado que cuatro dimensiones diferentes son abordadas en ellos: La primera corresponde a una búsqueda de confirmación y reafirmación de la experiencia analítica en la literatura, búsqueda que es complementada con un enriquecimiento de la teoría muchas veces no

² François Davoine y Jean-Max Gaudillière (2011). Historia y trauma. La locura de las guerras y François Davoine (2012) Don Quijote para combatir la melancolía. Ed. Fondo de Cultura Económica.

³ Al respecto véase el resumen hecho por Normand Holland (1990) en: Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology. Ed. Oxford University Press. USA.

buscado intencionalmente, esta articulación es abordada en el **capítulo 1**. La segunda dimensión abordada por Freud corresponde a la creación literaria, más concretamente al problema de la elección poética de los materiales; la tercera dimensión, abordada en conjunto con la segunda en el **capítulo 2**, corresponde a la experiencia estética en el campo de la literatura, es decir a las operaciones que gatilla en el lector una determinada obra. La cuarta dimensión se refiere al uso de un objeto literario, ya sea una obra determinada o la biografía de un escritor (o una combinación de ambos) como campo de aplicación empírico de conceptos psicoanalíticos. Esta modalidad de articulación es revisada en los **capítulos 3 y 4**. He reservado el **capítulo 5** para el análisis y discusión del ensayo sobre lo ominoso, ya que por su complejidad y riqueza escapaba al esquema categorial que englobaba a los otros trabajos. La primera parte concluye en el **capítulo 6**, ensayo que sobre la base de las discusiones planteadas anteriormente y haciendo referencia a otros autores, intenta situar la importancia de la literatura en la obra de Freud, remarcar hebras abiertas a desarrollos posteriores y responder a la pregunta troncal ¿Es posible desprender de los escritos de Freud una articulación entre el psicoanálisis y la literatura que se sitúe más cerca de una verdadera clínica de inspiración literaria que del psicoanálisis aplicado? En primer lugar queda patente que el interés de Freud por la literatura trascendió el simple uso de ella como medio de aplicación o ejemplificación de conceptos, en verdad parece ser que una verdadera inspiración surge de ellos. En segundo lugar, para establecer las bases de una clínica de inspiración literaria, es necesario seleccionar algunos elementos de los textos de Freud que permiten mediante una elaboración posterior transformarse en las bases de esta clínica, me refiero a: la concepción de la metapsicología como una literatura; a la transferencia con un determinado autor o con un texto; a la experiencia literaria en tanto experiencia estética; y a la pregunta por la creación.

En la **segunda parte** continúo con los desarrollos de autores contemporáneos que han trabajado sobre el entrecruzamiento entre literatura y psicoanálisis. Los dos primeros autores: Normand Holland y Julia Kristeva, realizaron desarrollos extensos en la materia, en tanto que el tercer autor revisado, Patricio Marchant, fue escogido por que representa tal vez el estudio psicoanalítico más acabado de una obra poética chilena, me refiero al trabajo sobre la poesía de Gabriela Mistral del que expongo los argumentos centrales, aún cuando Marchant fuera filósofo y no psicoanalista. El **capítulo 1** está dedicado a Normand Hollad. En él he remarcado la

dirección de su trabajo, que continúa la reflexión freudiana sobre la experiencia literaria, al tiempo que destaco algunos aspectos que podrían nutrir la propuesta de una clínica de inspiración literaria, me refiero a: el énfasis en la forma; el establecimiento de un espacio transicional entre el sujeto y el texto; la suspensión voluntaria de la incredulidad y el rescate de modalidades primarias de la experiencia como la regresión, la introyección y la fusión con el objeto. Todos estos elementos enriquecen la metáfora literaria de la experiencia analítica. El **capítulo 2** está dedicado al análisis del concepto de re-vuelta propuesto por Julia Kristeva, la apuesta de Kristeva es despertar un espíritu de re-vuelta que pueda servir de alternativa a la muerte psíquica a la que nos llevan las sociedades actuales, y las experiencias literaria y analítica serían lugares privilegiados de esta cultura, espíritu de re-vuelta. Al analizar en detalle el concepto he podido extraer algunos elementos para mi propuesta, estos son: el marco histórico en el que se despliega la clínica; la concepción de la re-vuelta analítica como una investigación, un recorrido permanente e infinito; la construcción de una poética de la interpretación con marcado acento en la forma; y finalmente la triple operación de narración, lectura y escritura que se despliega en el transcurso de una cura. En el **capítulo 3** abordo el primer gran estudio chileno de psicoanálisis aplicado a la literatura. Primero intento responder preliminarmente a la pregunta de por qué éste fue realizado por un filósofo y no por un clínico. En segundo lugar extraigo para la construcción de una clínica de inspiración literaria, la exigencia de un trabajo a posteriori con autores que permitan estar atentos en la escucha a aquellos elementos que deben ser re-significados o más aún simbolizados y que darían cuenta de la perversión del lazo social y su devenir traumático en un determinado sujeto-paciente. También planteo, apoyado en los trabajos de Kristeva y Winnicott, que una dimensión de experiencia psicoanalítica en tanto experiencia literaria, consiste en rescatar mediante un trabajo poético de narración, escucha y escritura a cuatro manos, la omnipotencia creadora de un paciente, íntimamente vinculada con su deseo. En el **capítulo 4**, tal vez el más importante de este trabajo, expongo una síntesis de los elementos extraídos escribiendo lo que denomino el *Poema de la Clínica de Inspiración Literaria*.

Intercalados entre las partes primera, segunda y tercera, figuran dos **paréntesis** dedicados a poemas en los que Enrique Lihn, uno de los poetas latinoamericanos más “psicoanalíticos”, toma como material a Freud y al psicoanálisis en una verdadera articulación inversa, cada vez más lejana del psicoanálisis aplicado.

Establecidas las bases de la clínica de inspiración literaria, la **tercera parte** y final está dedicada al trabajo con el autor Roberto Bolaño y principalmente con su novela *2666*. Corresponde a una suerte de aplicación de la propuesta a la vez que una especificación mayor de la pregunta, que en este caso sería: ¿Qué puede aportar la literatura de Bolaño al psicoanálisis en Chile? En el **capítulo 1** realizo una aproximación biográfica a Bolaño desde un recuerdo infantil, hasta su muerte producto de una insuficiencia hepática en el año 2003. A partir de algunos elementos biográficos ubico a Bolaño como una figura paradigmática de la re-vuelta en la literatura contemporánea, lo que a su vez justifica un trabajo posterior con sus textos. En el **capítulo 2** intento establecer un diálogo entre *La parte de los críticos* y la clínica analítica contemporánea de las nuevas enfermedades del alma y de la crisis de la relación a la H/historia. En el **capítulo 3** realizo una aproximación a la comprensión del fenómeno migratorio y del exilio, en tanto ambos pueden devenir en experiencias traumáticas y desestructurantes para el sujeto. Para tal efecto, tomo como referencias; la experiencia clínica, los desarrollos psicoanalíticos sobre trauma y exilio y la historia de Amalfitano, personaje aparecido tanto en *2666* como en *Los sinsabores del verdadero policía*, otra novela de Bolaño. Finalmente en el **capítulo 4** articulo mi propia experiencia como sujeto nacido durante la dictadura, con los informes de las comisiones de verdad reconciliación y *La parte de los crímenes* de *2666* para reflexionar sobre el rol de la literatura como memorial que posibilita una inscripción. En un último capítulo presento las conclusiones finales, las limitaciones y los posibles desarrollos continuadores del presente trabajo.

Primera parte

LITERATURA Y PSICOANÁLISIS EN LOS ESCRITOS DE SIGMUND FREUD.

Lo mejor que alcanzas a saber, no puedes decirlo a los muchachos.

Goethe, Fausto.⁴

El psicoanálisis ha transitado su tortuoso sendero de la mano de las producciones culturales. Este vínculo fue iniciado por Sigmund Freud, quién tempranamente mostró un intenso apasionamiento por la antropología, el folclore, la mitología y la literatura (Anzieu 1993), de acuerdo al mismo Freud, ya con la interpretación de los sueños el psicoanálisis traspasó las fronteras de una ciencia puramente médica, y en muchos de sus trabajos insertaba digresiones para satisfacer sus intereses extra-médicos (Freud 1925 [1924]). Toda su obra se encuentra habitada por referencias a la literatura, extrayendo de una tragedia clásica, el mito de Edipo escrito por Sófocles (reformulado a modo de complejo estructurante del sujeto)⁵, el nombre de uno de los cimientos iniciales de la teoría (Freud 1900, Bayard 2009). Posteriormente, continuó utilizando la literatura para ejemplificar múltiples aspectos de la clínica y de la teoría, incursionó en la creación literaria y la estética (Freud 1908 [1907]. 1919), realizando además dos análisis literarios en los que aplica el método psicoanalítico (Freud 1907, 1928), sentando las bases del lo que hoy conocemos como psicoanálisis aplicado que posteriormente se ampliará a los campos de la antropología, la sociología y la religión⁶. Pero, ¿es sólo una aplicación del psicoanálisis lo que realiza Freud en sus textos literarios?, ¿o se trata por el contrario de un diálogo, de un ir a venir desde el psicoanálisis hacia la literatura y viceversa?

⁴ Como señala Strachey (1966), esta fue una de las citas favoritas de Freud.

⁵ Para Freud, el “complejo de Edipo”, adquirió una importancia insospechada para la comprensión de la historia de la humanidad. La expresión “complejo de Edipo” fue utilizada como tal por primera vez en el artículo de 1910: Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Strachey 1966).

⁶ Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos (1913 [1912]), Psicología de las masas y análisis del yo (1921), El malestar en la cultura (1930 [1929]), Moisés y la religión monoteísta(1939[1934-38]).

En consecuencia con la pregunta planteada, el propósito de esta primera parte es revisar los textos literarios de Freud, señalando los ejes centrales transversales a éstos e intentar despejar la pregunta planteada, cuya respuesta podría depender en último término de la extracción de algunos elementos de los textos freudianos. Para organizar la revisión seguiré en un primer momento la indicación de Strachey sobre los textos que versan predominantemente sobre literatura, asumiendo que dicha selección dista mucho del valor real de la literatura en la obra de Freud, empero es necesario comenzar de algún modo.

La agrupación de los textos podría haber sido realizada de múltiples maneras. Por ejemplo: siguiendo un criterio metapsicológico en función del giro teórico de los años veinte (Green 1990); o de su ubicación dentro de la primera o segunda tópica; también siguiendo un criterio eminentemente histórico (que se entrelaza con el anterior), en función de su relación temporal con el evento más determinante de la historia del siglo XX, la primera guerra mundial.

Sin embargo, y en consecuencia con la intención general de este trabajo, he preferido elegir una sistematización en función de la relación de Freud, y de los textos mismos, con la literatura. De esta forma los textos son agrupados en tres categorías: trabajos en los que Freud buscó ejemplificar, reafirmar (y *complejizar*), experiencias analíticas; textos en los que se adentra en las preguntas sobre la creatividad y la experiencia estética; y finalmente trabajos en los que la literatura constituye un objeto para la aplicación empírica de conceptos psicoanalíticos en sus dos vertientes, el trabajo con una obra, o bien, el trabajo con un autor. Cada capítulo consta de un resumen de los textos y una breve discusión sobre los mismos.

Capítulo 1

De la experiencia analítica a la literatura: un modo de ejemplificar, reafirmar y *complejizar*.

En este primer capítulo sintetizaré y discutiré tres textos de Freud en los que a mi parecer, el trayecto de los mismos sigue claramente un derrotero que va desde la experiencia analítica hacia la literatura: la *carta 71*; parte del capítulo D de *La interpretación de los sueños* y el artículo *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico*.

Las cartas a Fliess y La interpretación de los sueños: El mito de Edipo.

La primera mención explícita a una obra literaria hecha por Freud, data de la carta 71 fechada el 15 de octubre de 1897. En esta afirma haber encontrado en él mismo, un estado de enamoramiento hacia su madre y celos contra el padre, considerándolo como un suceso universal de la niñez temprana⁷, a partir de este hecho discierne el poder cautivador del Edipo Rey de Sófocles, que captura y expone una compulsión que reconocemos en nosotros mismos precisamente por haberla experimentado. En la misma carta, también encuentra en Hamlet de Shakespeare, los efectos de las mociones hostiles hacia el padre, ésta vez en la conciencia de culpa inconsciente del príncipe, responsable de la inhibición que le impide vengar el asesinato de su padre el rey (Freud 1897).

Posteriormente, en el capítulo D de quinta parte de *La interpretación de los sueños* (Freud 1900-1901) dedicado al análisis de algunos “sueños típicos”, vuelve sobre el mito en el apartado sobre los sueños de muerte de personas queridas⁸. Plantea que el poder de conmoción de la tragedia griega, radica en la particularidad del material que evidencia; “*tiene que haber en nuestra interioridad una voz predispuesta a reconocer el imperio fatal del destino de Edipo... Su destino nos conmueve únicamente porque podría haber sido el nuestro*” (Freud 1900, p. 271). Para

⁷ La diferencia entre las personas normales y los neuróticos histéricos de acuerdo al Freud de ésta época, sería la ocurrencia más precoz de este fenómeno universal en los neuróticos histéricos.

⁸ En el apartado anterior sobre los sueños de turbación por desnudez Freud había citado el cuento, *El vestido nuevo del Emperador* de Andersen, así como un episodio de *La Odisea*. Y previamente a la mención del mito de Edipo, en el apartado de sueños de muerte de personas queridas, los mitos de Cronos y Zeus, así como los dramas de Ibsen (Freud 1900, Le Rider 1968).

Freud la pieza complementaria del sueño de muerte del padre, son los sueños de comercio sexual con la madre a menudo comunicados por sujetos neuróticos, de esta manera el mito constituiría una reacción de la fantasía (¿de Sófocles o de Freud?), frente a estos dos sueños típicos. Tal como en la carta 71, la siguiente pieza de la argumentación es Hamlet, tragedia en la que según Freud se evidencia el progreso de la represión en la vida espiritual de la humanidad desde los tiempos de la antigüedad a la edad moderna, ya que en Edipo la fantasía es actuada pero en Hamlet permanece reprimida, evidenciándose de manera disfrazada en las inhibiciones del príncipe, que no puede cumplir la venganza encargada por el espectro de su padre, ya que ha identificado sus deseos en el asesino y usurpador, trocando el horror y espíritu de venganza en autorreproches e inhibición, Hamlet es por lo tanto un histérico. Como puede leerse, el análisis ya estaba planteado de manera prácticamente idéntica en la carta 71, sin embargo en el párrafo final, Freud agrega un comentario de gran valor al señalar que como cualquier síntoma neurótico y el sueño, toda genuina creación literaria admite más de una interpretación, las que incluso podrían ser indispensables para una comprensión plena⁹, aunque asigna a ésta (la interpretación edípica), el valor de alcanzar la mayor profundidad dentro de las mociones del alma del creador.

Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico.

Este artículo de 1916 es uno de los pocos que Freud dedicó al estudio del carácter¹⁰, describiendo y reconduciendo a sus orígenes tres tipos (rasgos), de carácter; *Las excepciones, Los que fracasan cuando triunfan y Los que delinquen por conciencia de culpa*. Aunque el tema es eminentemente clínico, Freud rehúsa manifiestamente apoyarse en descripciones clínicas extensas, y las descripciones de los dos primeros tipos están fuertemente apoyadas en personajes de algunas tragedias de Shakespeare.

Freud afirma que algunos sujetos se revuelven contra la propuesta del médico de avanzar desde el principio del placer al de realidad, argumentando que ya han sufrido bastante como para continuar privándose. En estos sujetos la neurosis estaría anudada a una vivencia de sufrimiento

⁹ Las bastardillas y el subrayado son míos.

¹⁰ Freud (1916) escribió que el analista estaría mucho más interesado en el esclarecimiento de los síntomas de un neurótico que en el carácter de éste, que sólo cobraría importancia en tanto ofrece resistencia al análisis. Los otros artículos en los que se ocupa de este problema son *Carácter y erotismo anal y Tipos libidinales*.

infantil en la que habían sido inocentes, por lo que la estimaron como un perjuicio a su persona. Freud acude a la literatura para ejemplificar su propuesta, citando el monólogo de apertura de Gloucester (Gloster), quien luego será Ricardo III en el drama del mismo nombre. Freud trata el monólogo como el texto de un sueño, desentrañando lo que verdaderamente nos dice¹¹;

“La naturaleza ha cometido conmigo una grave injusticia negándome la bella figura que hace a los hombres ser amados. La vida me debe un resarcimiento, que yo me tomaré. Tengo derecho a ser una excepción, a pasar por encima de los reparos que detienen a otros. Y aún me es lícito ejercer la injusticia pues conmigo se la ha cometido” (Freud 1916, p. 322).

Para Freud, Ricardo es la magnificación de un aspecto que está en todos nosotros, en verdad todos querríamos presentarnos como excepciones y exigir compensaciones por las afrentas a nuestro narcisismo, siendo este aspecto lo que permite la identificación con el personaje y completar mediante nuestra actividad espiritual el texto de las motivaciones del héroe.

El segundo tipo, Los que fracasan cuando triunfan, lo constituyen justamente aquellos sujetos que enferman cuando se les cumple un deseo profundamente arraigado y por mucho tiempo perseguido, como si no supieran soportar la dicha. Freud discierne que es nuestra conciencia moral (de culpa)¹², la que provoca la enfermedad por el triunfo y ésta se encuentra íntimamente enlazada con el complejo de Edipo. Para ilustrarlo se apoya en dos breves reseñas clínicas y sobre todo en dos personajes de obras dramáticas de Shakespeare e Ibsen, Lady Macbeth y Rebeca West respectivamente. Lady Macbeth, quien no vaciló en empujar a su predispuesto marido al asesinato de Duncan para convertirse en rey, comienza a mostrar indicios de hastío una vez consumada la ascensión al poder de Macbeth; *“Nada se gana, al contrario, todo se pierde, cuando nuestro deseo se cumple sin contento: vale más ser aquello que hemos destruido, que por*

¹¹ *“Pero yo, que no he sido formado para estos traviesos deportes ni para cortejar a un amoroso espejo...; yo, contrahecho y sin majestuosa gentileza para pavonearme ante una ninfa de libertina desenvoltura; yo, privado de la bella proporción, desprovisto de todo encanto por la páfida naturaleza; deforme, mal fraguado, enviado antes de tiempo a este latente mundo; acabado a medias y eso tan imperfectamente y fuera de la moda, que los perros me ladran cuando ante ellos me detengo... Y así, ya que no puedo mostrarme como un amante, para entender estos bellos momentos de galantería, he determinado proceder como un villano y odiar los frívolos pasatiempos de estos días...”* Shakespeare, Ricardo III. Ed. Andrés Bello 1999.

¹² A la que posteriormente denominará superyó.

la destrucción vivir en dudosa alegría” (Freud 1916, p. 326). Posteriormente la enfermedad mental se hace evidente, comenzando a deambular sonámbula, como un espectro más. Freud se pregunta por los motivos que llevaron al quebrantamiento de ese frío y resistente carácter, las alternativas que plantea son las siguientes; por un lado la desilusión de ver la hazaña cumplida y por otro, una reacción ante la imposibilidad de tener hijos producto de su misma ambición de poder, en efecto, esta última alternativa sería válida en la versión de Holinshed, de la que Shakespeare tomó el tema, pero no en la versión del segundo, en la que los acontecimientos se suceden en el transcurso de unos cuantos días. Los motivos del cambio de carácter deben ser entonces buscados en aspectos más internos y en último término no podrían esclarecerse. Tal vez la única solución posible es representarnos a Macbeth y a su esposa como dos componentes de un solo carácter, entonces los gérmenes de angustia que emergen la noche del asesinato, continúan su desarrollo en la mujer. Él es el que escucha (de manera alucinada), que no dormirá más, pero es ella quién enferma de insomnio. En suma, ambos muestran las posibilidades de reacción frente al crimen como partes de una sola entidad psíquica, ella pasa a ser la arrepentida y Macbeth, el temerario. Como el esclarecimiento del fenómeno queda a juicio de Freud incompleto, pasa a analizar *Rosmersholm*, un drama de Ibsen.

En este drama Rebeca, hija adoptiva del doctor West, se instala tras la muerte de éste en la casa de un pastor llamado Rosmer que vive con su esposa Beate. La joven logra mediante intrigas, que Beate se suicide y que Rosmer la quiera hacer su esposa, sin embargo en el mismo momento en el que el plan se consuma, un aspecto del pasado le impide acceder a la felicidad, se ha despertado en ella la conciencia de culpa que la lleva incluso a confesar su crimen al propio Rosmer y a Kroll, hermano de la mujer a quién asesinó indirectamente. Rebeca atribuye su cambio a la convivencia con el noble Rosmer, pero no es suficiente. El verdadero motivo por el que fracasa cuando triunfa, que permanece secreto en la obra hasta que Kroll lo incita a aparecer al enrostrarle a Rebeca que es la hija bastarda de West, es que ella además ha sido la amante del doctor. La motivación del fracaso sería entonces múltiple, el motivo superficial sería la culpa por la muerte de Beate y el profundo, que permanece largo tiempo velado (siguiendo de acuerdo a Freud las reglas de la economía poética), la culpa por el incesto. Rebeca siempre estuvo bajo el imperio del complejo de Edipo y cuando llegó a Rosmersholm, el yugo de la primera experiencia la impulsó contra su voluntad a recrear la misma situación que inicialmente se había concretado

sin su intervención, eliminar a la mujer-madre (muerta de causa natural en su caso), para ocupar su lugar junto al hombre-padre. Para Freud, Rosmersholm recrea la fantasía cotidiana de las mujeres que ingresan como sirvientas a una casa, pero se convierte en una pieza trágica, *“por el añadido de que al sueño diurno de la heroína le ha precedido, en su prehistoria, la realidad que le corresponde íntegramente”* (Freud 1916 p. 337).

Discusión

En estos cinco ejemplos; Edipo Rey, Hamlet, Ricardo III, Macbeth y Rosmersholm, queda clara la dirección del pensamiento de Freud. El recorrido se inicia en una experiencia extraída de la práctica analítica y deriva hacia la literatura. En el primer caso, las experiencias son nada menos que: el autoanálisis de Freud (comenzado de manera sistemática en 1897), mediatizado por la relación epistolar con su amigo Berlínés Wilhelm Fliess (Jaccard 2014); y el trabajo de interpretación de los sueños. El tetragenario doctor realiza un descubrimiento empírico y posteriormente acude o salta a la literatura para ejemplificar y también reafirmar, al modo de evidencias reunidas para confirmar una hipótesis, la intelección extraída del sondeo de lo inconciente. Freud reafirma en Edipo Rey y Hamlet, la intelección del deseo de eliminación y suplantación de la figura parental descubierto primero en sí mismo y luego en el análisis de los sueños de neuróticos, bajo la forma del sueño típico de muerte de personas queridas. Un punto de vista similar es expresado por Julia Kristeva quien señala que; *“no es solo fundándose en la emoción que le provoca el texto de Sófocles, en las observaciones que el mismo hace, por lo tanto en su propia historia...sino escuchando a sus pacientes que Freud interpreta su lectura y su pensamiento con el nombre de complejo de Edipo”* (Kristeva 1999, p. 128-129).

Además podría plantearse que el tránsito desde la experiencia analítica hacia la literatura se revierte, ya que Freud descubre en Hamlet una consecuencia adicional del deseo, o más bien de su represión, el desarrollo de una neurosis histérica manifiesta en la inhibición del príncipe.

En el segundo texto, escrito casi veinte años después, la experiencia la constituye la práctica analítica que tiene que vérselas no solo con síntomas cuyo contenido debe ser esclarecido, sino también con ciertos tipos de carácter que dificultan la tarea del esclarecimiento sintomático. Aquí

Freud transita desde la descripción fenomenológica de ciertos tipos de carácter, *las excepciones y los que fracasan cuando triunfan*, hacia un terreno metapsicológico, ya que ambas tipologías son reconducidas hasta la problemática del narcisismo y la conciencia moral respectivamente. El texto sobre el narcisismo había sido escrito dos años antes (Duelo y melancolía apenas uno), y en él también introdujo por primera vez los conceptos de ideal del yo y de la instancia de observación de sí, bases de lo que posteriormente denominará superyó (Strachey 1966).

Freud vuelve a las tragedias de Shakespeare, utilizando como apoyo complementario la obra de Ibsen, para ejemplificar y reafirmar tanto el narcisismo como los efectos en la realidad de la conciencia moral y el sentimiento de culpa inconciente. Como puede verse, la metapsicología se mantiene y se amplía, al igual que las referencias literarias.

Aunque la argumentación de Freud, que se basa en contrargumentaciones permanentes, es sólida, el mismo se encarga de aclarar que al igual que un síntoma neurótico y un sueño, los caminos señalados por las obras son múltiples, por lo que no se trata tanto de cerrar las vías en un ejercicio interpretativo, sino más bien de apoyarnos en los textos en un ejercicio libre-asociativo, que permita, ejemplificar, reafirmar y adicionalmente *complejizar* el pensamiento nacido en la experiencia analítica. A modo de ejemplo y tomando el mismo mito de Edipo, cabe mencionar la relectura lacaniana en la que el mito representa el pasaje desde el orden imaginario a lo simbólico (Evans 2007), aunque en el mismo Lacan, tal vez el caso más paradigmático lo constituya el cuento de Edgar Allan Poe *La carta robada*, utilizado para reafirmar y ejemplificar la tesis de la determinación fundamental que recibe un sujeto (del inconciente), del recorrido de un significante (Lacan 1956).

Volviendo a la tragedia de Sófocles, y en una línea de interpretación complementaria, Kristeva subraya por sobre todo la trágica re-vuelta edípica, estructurante para el sujeto del mismo modo como el banquete totémico lo es del pacto social (Freud 1913 [1912], Kristeva 1999). De acuerdo a Kristeva, la importancia contemporánea del mito griego es señalar un camino de re-vuelta (rebeldía) permanente, inacabable e inagotable, en un momento en el que las sociedades pos industriales parecieran imposibilitar cualquier forma de re-vuelta. En una línea muy similar, el psiquiatra chileno César Ojeda, revisita de manera bastante literal la tragedia griega para

afirmar que el sentido del mito es enaltecer una apropiación rebelde del más trágico destino; “*ese destino injusto, brutal, irritante e inaceptable*” (Ojeda 2009, p. 474), que por lo demás está irremediablemente atado a lo hecho o no hecho por su padre Layo, introduciendo de este modo una lectura en la clave de la transmisión. También resulta interesante la ubicación de la tragedia en función de la misma *mitología psicoanalítica* que realiza Malpartida (2009), quién apuntalado en el trágico destino de la progeie de Edipo, advierte sobre la tragedia que implicaría cerrar la teoría analítica en torno del mismo mito, que no es otra que impedir el diálogo con otras disciplinas.

Más allá de los ejemplos aquí mencionados, sin duda una pequeña muestra de un universo de posibilidades, lo central es rescatar la afirmación de Freud, sobre *las múltiples opciones de decursos asociativos que nos abre una determinada obra*. Adicionalmente, como queda en evidencia a partir del trabajo realizado con Hamlet, el psicoanálisis resulta doblemente enriquecido de su diálogo con la literatura, ya que además de refirmar y ejemplificar, se complejizan las intelecciones obtenidas en la experiencia clínica.

Como se leerá en los capítulos siguientes, estas posibilidades requieren el establecimiento de ciertas condiciones mínimas, que pueden resumirse a una, que se *des-ate algo* en el lector. Para esto debe mediar una identificación y establecerse una relación transferencial, con el autor o el texto. Esta idea será desarrollada con mayor detención en los capítulos finales de la primera y la segunda parte.

Capítulo 2

Dos enigmas: La creación literaria y la experiencia estética en el campo de la literatura.

En este capítulo revisaré un pequeño fragmento del texto *El interés por el psicoanálisis* y dos artículos completos; *El creador literario y el fantaseo* y *Personajes psicopáticos en el escenario*. En los dos primeros se tratan tanto el tema de la creación literaria, como el del efecto sobre el espectador, en tanto que en el tercero sólo, este último punto.

El creador Literario y el fantaseo.

Como lo señala Strachey (1966), El creador literario y el fantaseo (Freud, 1908 [1907]), es fundamentalmente un examen de la fantasías¹³, que trata también el problema de la creatividad¹⁴ y el de la elección poética de los materiales, siendo este último punto el más pertinente de abordar para los propósitos de este trabajo. Freud comienza destacando el interés de los legos (entre los que se incluye), por el lugar de donde el poeta toma sus materiales, a la vez que señala que ni siquiera esta intelección podría ayudarnos a convertirnos en poetas.

Continúa señalando lo que para él constituyen actividades análogas al poetizar, el juego en el niño y el fantaseo en el hombre. De este modo todo niño que juega se comportaría como un poeta, insertando cosas de su mundo en un orden nuevo, apuntalándolas eso sí, en la realidad

¹³ Para Freud, el juego de la fantasía permite acceder a un goce que está velado en lo real. Cada fantasía es un cumplimiento de deseo (y mociones de deseo insatisfechas le aportarán la fuerza pulsionante), rectificando la realidad poco satisfactoria. Las fantasías no son rígidas, más bien se adecuan a las impresiones vitales, recibiendo de cada una de ellas una marca temporal:

“Una fantasía oscila en cierto modo en tres tiempos... El trabajo anímico se anuda a una impresión actual... que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona, desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior... en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía... pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo” (Freud, 1908 [1907], p. 130).

La proliferación y el aumento de intensidad de las fantasías crearía una predisposición para la emergencia de una neuropsicosis, adicionalmente serían el estadio previo más inmediato de los síntomas neuróticos.

¹⁴ Freud aborda el problema de la creatividad desde la figura del poeta. La fuerza pulsional de las fantasías, y por lo tanto del impulso creador, es una moción de deseo insatisfecho, lo que remite en último término a la pulsión sexual. Ésta sufre mediante el mecanismo de sublimación, una desviación de meta (1905), un cambio de destino (1915), en lugar del coito se orienta hacia la producción de elementos culturales, entre ellos un texto.

efectiva, en cambio el adulto resignaría este apuntalamiento entregándose a la creación de sueños diurnos. Ahora bien, en el caso de la creación literaria sería precisamente ese carácter de irrealidad el que permitiría la posibilidad de goce tanto para el auditorio como para el poeta.

Al homologar el fantasear al acto creativo, éste queda estructurado en su temporalidad de la siguiente manera; una vivencia actual despierta una de niñez desde la que emerge el deseo que se cumple en la creación poética, encontrándose entonces en ésta, elementos del recuerdo y de la vivencia actual. Los materiales son por lo tanto obtenidos de ambos tiempos, vivencias personales actuales y pasadas, e incluso en el caso de la apelación a materiales preformados, (como es el caso de los mitos correspondientes a fantasías de naciones enteras), a un tiempo aún anterior, el tiempo de la humanidad joven.

Para Freud todas las novelas responderían a esta misma estructura, en la que en el centro de las fantasías se erige su majestad el Yo, incluso las novelas que se sitúan aún más distantes de este arquetipo de sueño diurno (de grandeza o erótico) y las novelas psicológicas modernas (en las que el autor escinde su yo en yoes-parciales), podrían ligarse mediante transiciones con el modelo descrito. La sola excepción estaría dada por las novelas ex-céntricas, en las que el héroe no hace más que ocupar el papel de espectador.

El artículo finaliza con una reflexión en torno al problema del efecto poético. La diferencia entre la fantasía neurótica y la creación poética, es que esta última nos provoca placer y la primera escándalo. Para Freud el arte poético consiste efectivamente en ayudarnos a superar, *“las barreras que se levantan entre cada yo singular y los otros”* (Freud, 1908 [1907], p.135). El poeta lo logra moderando el carácter del sueño mediante encubrimientos y variaciones, y sobornándonos mediante una ganancia de placer puramente formal-estético a la que denomina prima de placer previo, que permitiría superar la resistencia y acceder al goce genuino de la obra que estaría dado por la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma. Finaliza hipotetizando que tal vez de ahí en más, la lectura del texto nos permita gozar sin remordimientos de nuestras propias fantasías.

El interés por el psicoanálisis (1913).

De acuerdo a Strachey (1966), este artículo es el único en el que Freud describió con cierto detalle la aplicación del psicoanálisis a las ciencias no médicas. En el pequeño acápite destinado a describir el interés para la ciencia del arte, Freud plantea que el ejercicio del arte tiene como finalidad el apaciguamiento de deseos no tramitados, tanto en el artista como en el espectador, y dado que las fuerzas pulsionales del arte son las mismas que las de la neurosis, lo que el artista buscaría entonces es una liberación de sus fantasías, que se convierten en obra de arte a condición del ocultamiento, desfiguración y aporte de un incentivo de placer, merced a ajustarse a ciertos cánones estéticos.

El psicoanalista sería capaz de discernir tanto la parte manifiesta como la latente del goce artístico, y de abordar el estudio del nexo entre la infancia del artista y sus obras (aproximación que denomina psicobiográfica y que también es aplicable a otros dominios, por ejemplo la filosofía). Hasta ahí las posibilidades del psicoanálisis, no sería su asunto averiguar de dónde proviene la capacidad creativa del artista. Para Freud el arte constituye; *“el reino intermedio entre la realidad que deniega los deseos y el mundo de la fantasía que los cumple, un ámbito en el cual, por así decir, han permanecido en vigor los afanes de omnipotencia de la humanidad primitiva”* (Freud 1913, p. 190).

Personajes psicopáticos en el escenario.

A fines de 1905 o comienzos de 1906 (Strachey 1966) Freud escribe Personajes psicopáticos en el escenario, un pequeño artículo en el que comenta los mecanismos por los cuales el drama cumple su finalidad, que de acuerdo a Freud sería abrir fuentes de placer o goce en nuestra vida afectiva, este goce estaría en relación a la descarga de afectos, así como a la excitación sexual a raíz del desarrollo afectivo de la trama. Mediante la *identificación*¹⁵ con el héroe, el espectador puede entregarse sin temor a la satisfacción de las mociones sofocadas en el transcurso de su desarrollo, obteniendo plenas libertades en lo social, político y sexual, con la seguridad de que a él nada le ocurrirá, no pasará por las penurias que tales libertades llevan anudadas. *“Podría*

¹⁵ Bastardillas del original.

caracterizarse sin más al drama por esta relación con el penar y la desdicha, sea que, como en la comedia, despierte solo la inquietud y después la calma, o que, como en la tragedia, concrete el penar mismo” (Freud 1942, [1905 o 1906], p. 278). Para Freud una condición fundamental de la condición artística sería entonces que permitiera la extracción de un placer a partir del sufrimiento, siendo en este punto categórico, el drama no debería producir sufrimiento en el espectador (¿es esto realmente posible en todos los casos?), y critica a los autores que infringen esta regla.

Posteriormente plantea que el drama se convierte en drama psicológico cuando el escenario en el que se desenvuelve el conflicto es el alma del héroe, y el combate culmina no con la derrota del héroe, sino con la derrota de una de las mociones en conflicto, destaca que son múltiples las combinaciones de escenarios, llamémoslos internos y externos. Adicionalmente, el drama psicológico se convertiría en psicopatológico cuando el conflicto se despliega entre dos mociones, una de las cuales se encuentra reprimida, acá la condición de goce es que el espectador sea un neurótico y señala que el primero de los dramas que cumple esta condición es Hamlet, que a su vez se singulariza por tres características, que son más bien condiciones formales: primero que el personaje no es un psicópata, sino que se convierte en uno merced a determinadas circunstancias; en segundo lugar la moción en conflicto debe estar presente en nosotros; y en tercer lugar que no se la nombre (a la moción) directamente en la obra pese a ser bastante evidente, ahorrándose de este modo un monto de resistencia. Nuevamente la opinión de Freud es tajante; *“Es posible que por no tener en cuenta estas tres condiciones, muchas otras figuras psicopáticas se hayan vuelto tan inservibles para la escena como lo son para la vida... la tarea del autor sería ponernos en el lugar de la enfermedad misma”* (ibídem, p. 281). Freud concluye que los límites para el empleo de personajes psicopáticos en los dramas estarían dados ante todo por la capacidad del autor para sortear las resistencias y provocar un placer previo, así como por la labilidad neurótica del espectador.

Discusión

La primera pregunta que abordan estos textos es: ¿de dónde obtiene el creador literario sus materiales? Freud responde que de las fantasías, una fantasía actual despertaría una del pasado a la que se anuda el cumplimiento de deseo, y aún más, el material podría estar eventualmente compuesto por elementos actuales, de la infancia del sujeto y también de los primeros tiempos de la humanidad (elementos que se conservarían al modo de fantasías primordiales)¹⁶. El artista buscaría el apaciguamiento de deseos no tramitados mediante la liberación de sus fantasías.

Resulta importante destacar que la problemática de la creación literaria le permite a Freud desplegar su teoría de las fantasías, en cierto sentido el trayecto recorrido por Freud es inverso al que he señalado en el primer capítulo, comienza por un problema más bien propio de la esfera del arte para adentrarse luego en la experiencia analítica.

Otro punto relevante, es que en estos tres ensayos queda en evidencia una cierta posición dogmática de Freud con respecto a la relación entre el psicoanálisis y la literatura que abre algunas interrogantes. De acuerdo a Freud, el psicoanálisis debería limitarse a interpretar un sentido y a establecer conexiones entre una obra determinada y la infancia de su autor. Esta aseveración estaría en la raíz de la larga tradición de estudios que aplican conceptos psicoanalíticos para interpretar una obra literaria¹⁷, en lugar de desprenderse de los diferentes dogmas metapsicológicos para intentar captar en la experiencia literaria lo que una determinada obra pone en evidencia. Sin embargo, como vimos en el primer capítulo y veremos en los capítulos siguientes dedicados justamente a los textos de Freud que toman como objeto de estudio una obra o un autor, las posibilidades de interacción trascienden este postulado.

Ahora bien, establecido un texto literario, ¿Qué nos lleva a poder disfrutar de él? El goce genuino estaría dado por la generación de una excitación sexual y la posterior liberación de una

¹⁶ Las fantasías primordiales corresponderían a; la seducción infantil, la observación del coito entre los padres y la amenaza de castración, y constituirían un patrimonio filogenético de la humanidad (Freud 1917 [1916-17]).

¹⁷ Algunos de los primeros estudios en seguir esta metodología fueron: el análisis de Hamlet realizado por Ernest Jones, el análisis de los mitos de Otto Rank, el de Edgard Allan Poe por Marie Bonaparte (que fuera prologado por Freud), y el estudio de Swift y Carroll de Phyllis Greenacre (Holland 1990).

tensión en nuestra alma, pero para que este efecto se produzca deben cumplirse una serie de condiciones. En primer lugar este goce debe producirse a partir del sufrimiento de un héroe con el que previamente debemos estar identificados, el caso más ilustrativo lo constituirían tragedias como las de Shakespeare. La identificación permitiría superar las barreras entre nuestro yo y el de los otros, ¿pero cómo logramos identificarnos con un determinado personaje? Aquí discernimos cuatro factores, dos de los cuales son mérito del creador. El Cuarto (meritorio o no), reside en nosotros mismos y no es otro que nuestra propia neurosis, la que por ejemplo nos permitiría identificarnos con Hamlet (¿o con Macbeth?).

Los otros factores serían: en primer lugar el atemperamiento del conflicto mediante variaciones en la trama pero sobre todo por el ocultamiento de éste; y en segundo, un suministro de placer puramente formal-estético, que permitiría la superación de una resistencia. Adicionalmente, Freud plantea que el personaje con el que nos identificamos, no podría ser un psicópata. Aún podemos discernir un elemento más, que rescatamos de un artículo posterior titulado, *La transitoriedad*¹⁸ (Freud 1916 [1915]), en el que Freud destaca que justamente la temporalidad acotada de una experiencia, una cierta caducidad de la obra y de nosotros mismos, es lo que nos permite gozar por un momento, con una determinada obra.

Con respecto a este segundo punto, el del placer de la experiencia estética en el campo de la literatura, el desarrollo de Freud sigue dos vías. Por un lado manifiesta que el autor atempera sus fantasías y nos proporciona una ganancia de carácter puramente formal o estético sin pronunciarse por la característica de este suplemento de goce que nos permitiría adentrarnos en una determinada obra (Thévoz 2014), este sendero queda por tanto abierto para ser recorrido por otros autores, como veremos en la segunda parte de esta tesis al abordar el desarrollo de Normand Holland. Por otro lado están las operaciones desencadenadas en el lector que remitirían a la identificación con un personaje lo que nos permitiría satisfacer una determinada fantasía,

¹⁸ La reflexión de Freud en este artículo (escrito para un volumen conmemorativo de la fundación Goethe), en el que además plasma sus concepciones sobre el duelo, está basada en una conversación sostenida con un joven poeta (transcurrida en los Dolomitas en 1913). Un año después del paseo, comenzó la primera guerra mundial y todo lo edificado hasta entonces comenzó a ser destruido, dejando al descubierto la vida pulsional en su desnudez. Pese al estallido de la guerra, al menos en este artículo Freud se mantiene optimista en que podrá construirse nuevamente todo lo que se ha destruido, tal vez con un fundamento aún más sólido, los que piensan de modo contrario, se encuentran para él, en un estado de duelo. Según Strachey (1966), el comentado artículo, corresponde a una de las mejores muestras del talento literario de Freud.

siempre egosintónica. Ahora bien, la afirmación de que la literatura es el reino intermedio entre la realidad y la fantasía omnipotente, nos habilita para que tomando los desarrollos posteriores de Donald Winnicott (1971), afirmemos que parte del goce de la experiencia literaria se debe al establecimiento de un espacio transicional, en el que el sujeto despliega su omnipotencia, a la vez que asume el principio de realidad.

Finalmente cabe discutir brevemente la taxativa afirmación de Freud en cuanto a que una obra no puede provocar sufrimiento, lo que merecería ser revisado a la luz de posteriores trabajos del mismo Freud, especialmente el artículo destinado al examen de lo ominoso, ya que pareciera que allí, ad portas de la introducción de la compulsión de repetición y la pulsión de muerte este planteamiento se viera modificado. Por lo demás, numerosas manifestaciones de arte y literatura contemporáneas, entre las que se encuentra *La parte de los crímenes* de la novela 2666 de Roberto Bolaño, con la que trabajaré en la última parte de este trabajo, hacen sino insostenible al menos muy cuestionable este temprano planteamiento de Freud.

Para cerrar este capítulo es perentorio volver a la pregunta troncal de este trabajo. ¿Es posible discernir una verdadera inspiración literaria en Freud?, la respuesta debe buscarse y formularse en los mismos términos freudianos, no en el contenido manifiesto de su discurso, pero sí desde algunos detalles que nos permitan desentrañar un pensamiento latente en el que es la literatura la que propulsa su investigación acerca de las fantasías y la problemática de la identificación. En realidad los elementos que tomo se encuentran en lo más superficial de los textos revisados; el interés de Freud por los fenómenos de la creación literaria y la experiencia literaria como experiencia estética. Pienso que ambas pueden ser concebidas, al menos en parte como metáforas de la experiencia analítica, un ámbito que es ante todo transicional y creativo. Sobre la especificidad literaria de ambas dimensiones trataré la segunda parte en la que revisaré los trabajos de Holland, Kristeva y Marchant.

Capítulo 3

El creador literario como objeto de estudio psicoanalítico.

En este capítulo abordo tres textos en los que Freud investiga el nexo entre la infancia del artista y su obra, en una aproximación que anteriormente había denominado como psicobiográfica (Freud 1913) y ejercitado a propósito de Leonardo da Vinci. Aquí son otros dos grandes maestros, esta vez de la literatura, los tomados como objeto de estudio, Goethe y Dostoievski.

Un recuerdo de infancia en *Poesía y verdad* (1917).

“Cuando queremos recordar lo que nos sucedió en la época más temprana de la niñez, hartas veces damos en confundir lo que hemos escuchado decir a otros con lo que efectivamente poseemos por experiencia propia, habiéndolo contemplado nosotros mismos” (Freud 1917, p. 141). Con esta cita textual de la autobiografía de su admirado Goethe, Freud comienza este artículo en que nuevamente articula material clínico con elementos literarios, ésta vez tomados de un relato biográfico. Se trata de uno de los primeros recuerdos del poeta, precisamente el único que puede situarse en la época más temprana de la niñez (antes de los cuatro años).

El recuerdo, una historia de travesura infantil en la que Goethe instigado por unos amigos de infancia, destroza una por una diferentes piezas de vajilla arrojándolas por la ventana, es utilizado para abrir la reflexión sobre el *primer recuerdo que un paciente trae a análisis, portador de la llave de los armarios de la vida anímica del sujeto*¹⁹. Fiel a su estilo, Freud se apresura a descartar la posibilidad de articulación de este recuerdo con memorias anteriores. Sin embargo, un recuerdo de similar contenido aportado por un paciente lo ubicó de nuevo sobre la pista. El paciente de Freud había cometido el mismo acto, pero por la misma época también había perpetrado un atentado contra un hermanito recién nacido.

A continuación Freud realiza un concienzudo análisis de las fechas de nacimiento y muerte de los hermanos de Goethe, las coteja con información obtenida de un doctor que a su vez había

¹⁹ Las bastardillas son mías.

recibido información de una mujer que trató directamente con la madre del creador literario, para concluir finalmente que el acto de eliminar la vajilla es una acción mágica (simbólica), mediante la cual el niño expresa el deseo de eliminar a su hermanito (que falleció a la edad de seis años, cuando Wolfgang tenía diez). La hipótesis es reafirmada posteriormente con tres viñetas clínicas, una del mismo Freud y dos de una colega. La manía destructiva, el arrojar objetos pesados por la ventana (que también pueden simbolizar a la madre embarazada), corroboran el encono del niño por la aparición esperada o ya consumada de un competidor. Freud continúa reformulando el texto-recuerdo de Goethe; *“He sido un afortunado, el destino me conservó con vida aunque me consideraban muerto al llegar al mundo. En cambio eliminó a mi hermano, de suerte que no tuve que compartir el amor de mi madre con él”* (Freud 1917, p.149). El artículo finaliza con la puntualización de que los que han sido los predilectos de sus madres, conservarán toda su vida un sentimiento de conquistador, una confianza en el éxito, Goethe podría haber comenzado su biografía con esta frase; *“Mi fuerza tiene sus raíces en la relación con mi madre”* (Freud 1917, p. 150).

Dostoievski y el parricidio (1928 [1927]).

Este tardío ensayo fue escrito por encargo para una edición de material relacionado con *Los hermanos Karamasov*. De acuerdo a Strachey (1966) se divide en dos partes, la primera que trata sobre el carácter de Dostoievski y el esclarecimiento de su supuesta epilepsia y la segunda en la que se analiza su relación con el juego, citando para ello la novela *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, de Stefan Zweig²⁰. Antes de comenzar la síntesis es preciso señalar que Freud consideró a Dostoievski como una de las principales figuras de la literatura universal, y a *Los hermanos Karamasov*, como una de las tres obras cumbres de ésta (junto con Edipo rey y Hamlet) y como la mejor novela de la historia. También es conveniente (y tal vez más importante para este trabajo), citar la réplica de Freud (1930 [1929]), a T. Reik, quién rebatió sus juicios sobre los sentimientos morales de Dostoievski:

²⁰ A mi parecer el ensayo puede ser leído como un todo coherente, un estudio psico-biográfico de Dostoievski y su neurosis.

“Usted también está totalmente en lo cierto al suponer que a mí no me gusta Dostoievski, a pesar de toda mi admiración por su fuerza y nobleza. Esto proviene del hecho de que mi paciencia con los caracteres patológicos se ha agotado en mi trabajo diario. En el arte y en la vida yo no los tolero. Este es un rasgo personal, que en nada compromete a los demás” (Freud 1930 [1929], p.193).

Freud comienza señalando que el psicoanálisis no puede ocuparse del problema del creador literario (talento artístico), pero sí del carácter es éste. Pese a su tortuosa biografía, Freud de entrada rechaza la posibilidad de que Fiódor sea un criminal, ausente están en él las dos características de éstos; la intensa tendencia destructiva y el egoísmo sin límites, reflejos ambos de la falta de valoración afectiva de los seres humanos. Antes bien, Dostoievski estaba sujeto a una intensa necesidad de amor y poseía una gran capacidad de amar. Sin embargo Freud no desmiente las inclinaciones destructivas del ruso, manifiestas en; su manía por el juego, la irritabilidad, la manía martirizadora, la intolerancia hacia las personas, la comisión de un abuso sexual, los personajes que creó (seres violentos, asesinos y egoístas), y la manera en que trataba a los lectores como autor. Para Freud; *“en las pequeñas cosas era sádico hacia afuera; en las cosas mayores, sádico hacia adentro, y por lo tanto masoquista”* (Freud 1928 [1927], p. 177). De acuerdo a su disposición pulsional perversa y la altitud de su afectividad, Freud clasifica a Dostoievski como un “carácter apasionado”.

A continuación pasa a cuestionar el diagnóstico de epilepsia del escritor, señalando que ésta podría haber sido en realidad un síntoma de su neurosis (una histeroepilepsia) y advirtiendo que posee pocos elementos biográficos, procede a argumentar a través de éstos su planteamiento. Inicia destacando el carácter ambivalente de mucha de la sintomatología adjudicada a la epilepsia, concibiendo ésta como una afección funcional en lugar de orgánica; *“como si la descarga pulsional anormal tuviera un mecanismo orgánicamente preformado, puesto en acción por las más diversas constelaciones: tanto perturbaciones de la actividad encefálica... como un insuficiente gobierno de la vida anímica...”* (Freud 1928 [1927], p.178). Sería entonces válido distinguir una epilepsia orgánica de una afectiva (síntoma de la neurosis), y la de Dostoievski pertenecería a esta última. Freud propone que los ataques de Fiódor Mijailóvich se remontarían a su más temprana infancia y habrían devenido fenomenológicamente epilépticos hacia los ocho

años, tras el asesinato de su padre. La pieza comprobatoria definitiva sería la suspensión de los ataques durante su exilio en Siberia (castigo), pero los testimonios oficiales señalaban que estos persistieron, pese a esto Freud continúa firme en su hipótesis restándole valor a dichas comunicaciones (del propio escritor). Los primeros ataques de Dostoievski consistían en un dormir letárgico y eran introducidos por una angustia de muerte, Freud recuerda que estos ataques de muerte corresponden a una identificación con un muerto, o bien con alguien cuya muerte es deseada; *“El ataque tiene así el valor de una punición, uno ha deseado la muerte de otro, y ahora uno mismo es ese otro y está muerto... ese otro es por lo general el padre, y el ataque (que se denomina histérico), es entonces un autocastigo por haber deseado la muerte del padre odiado”* (Freud 1928 [1927], p.180). Freud continúa remarcando que el parricidio, crimen principal y primordial de la humanidad y del individuo, es la principal fuente del sentimiento de culpa (el deseo parricida conservado en lo inconciente). Los dos factores que reprimen el odio al padre son entonces, la angustia directa frente al castigo (factor normal), y la angustia ante la actitud femenina (que también exige la castración para ser amado por el padre) que suplementaría el refuerzo patógeno. La disposición bisexual sería entonces la condición de la neurosis y habría estado presente en Dostoievski, evidencia de esto sería el valor que tuvieron para él (al igual que para Freud) sus amistades con los hombres. Para el yo, el síntoma de la muerte sería una satisfacción masoquista y para el superyó una satisfacción sádica, la relación entre padre e hijo se ha transmudado entonces en la relación entre yo y superyó. El aura del ataque, un instante de éxtasis, representaría entonces un breve momento de triunfo y liberación antes del castigo.²¹ Esta culpa, según Freud, determinó también su actitud sumisa ante la autoridad política, su decantación a favor de la religión y la pasión por el juego que lo arrastró a contraer un cúmulo de deudas, el juego fue para él ante todo una forma de autocastigo. Es más, aparentemente sólo cuando el sentimiento de culpa era satisfecho, cedía su inhibición y podía entregarse al impulso creador.

Freud compara Los hermanos Karamasov, con Hamlet y Edipo Rey, en éste último la figuración del parricidio, es directa y sus consecuencias radicales, en el segundo es indirecta (es otro quién comete el crimen), y la consecuencia es la inhibición de origen inconciente. En Los hermanos

²¹ Para Freud esta sucesión entre aura y ataque de muerte representa una homología entre la fiesta y el duelo presentes en los hermanos de la horda que asesinaron al padre, homología que también es recogida en la ceremonia del banquete totémico (Freud 1913 [1912-13], 1928 [1927]).

Karamasov, es un hermano del héroe Dimitri, quién comete el asesinato, Dostoievski atribuye entonces su propia enfermedad a otro. De este texto y de otros, Freud deduce la gran simpatía de Fiódor por el criminal²² y le recuerda el horror sagrado con que en la antigüedad se consideró al enfermo mental, el mecanismo a la base de esto sería una identificación con los mismos impulsos asesinos.

Finalmente sobre los orígenes de la ludopatía, y apoyándose en la mencionada novela de su amigo Zweig (en la que una mujer mayor no escapa a la transferencia amorosa sobre un joven, sustituto de su hijo), Freud aporta un esclarecimiento adicional: la manía del juego, con el consecuente autocastigo y las luchas por deshacerse, no es otra cosa que el sustituto del onanismo, presente por lo demás en toda neurosis grave.

Premio Goethe.

Freud fue el cuarto galardonado con este premio instituido por la ciudad de Fráncfort²³ (Strachey 1966). No pudo asistir a la ceremonia y su discurso, que trataba sobre las relaciones de Goethe con el psicoanálisis, a la vez que defendía el tenerle por objeto de estudio, fue leído por su hija Anna (Freud 1930).

Inicialmente retoma la proposición de *El creador literario y el fantaseo* señalando que el poeta, en este caso Goethe, ya se había aproximado a muchas concepciones y descubrimientos del psicoanálisis tales como; las inclinaciones amorosas iniciales hacia los miembros del grupo familiar, el estatuto de la vida onírica, y el mismo método psicoanalítico sustentado en el amor de transferencia.

²² El criminal común en *Crimen y castigo*, el crimen político en *Los demonios* y el criminal primordial en *Los hermanos Karamazov*.

²³ La carta en la que se le comunicaba a un Freud de setenta y cuatro años el merecimiento del premio, decía en un fragmento:

“Con el método estricto de la ciencia natural, y al mismo tiempo en una osada interpretación de los símiles acuñados por los poetas, su labor investigadora se ha abierto una vía de acceso hacia las fuerzas pulsionales del alma...Pero su psicología no sólo ha estimulado y enriquecido a la ciencia médica, sino también a las representaciones de artistas y pastores del alma, historiadores y educadores” (Strachey 1966, p. 206).

A continuación responde al reproche que aduce cierta degradación de la figura del poeta al tomarlo como objeto de estudio para el psicoanálisis. Primero se pregunta por la función de la biografía de un hombre cuyas obras nos son significativas, esta respondería a la necesidad de generar un vínculo afectivo con el personaje, integrarlo en la serie de padres y maestros, pero también cumpliría la función de acercarnos a él, disminuyendo la distancia y en ese sentido operaría como una degradación (rebajamiento). Tras esta necesidad, subyace en último término el conflicto de ambivalencia veneración/rebelión, que se extiende desde las figuras parentales hacia estos personajes. Entonces el psicoanálisis puesto al servicio de la biografía permitiría abrir nuevos nexos en la obra maestra de un artista o creador, aunque Freud concluye afirmando que con Goethe, dada su virtud como ocultador, no se ha logrado avanzar mucho, y finaliza citándolo; “*Lo mejor que alcanzas a saber no puedes decirlo a los muchachos*” (ibídem, p. 212).

Discusión

En estos textos Freud realiza una aproximación psicobiográfica hacia dos escritores que ubicó en la cumbre de la literatura universal. En cuanto a la metodología, esta sigue direcciones opuestas. En el caso de Goethe parte de un recuerdo narrado por el mismo poeta para, pasando por una digresión clínica *universalizante* (el rencor hacia un hermano menor), terminar en una apreciación sobre el carácter de éste; la notoria autoconfianza y un temple de conquistador.

En el caso de Dostoievski el recorrido sigue un camino inverso, comienza por describir el carácter patológico de éste, su reprochable conducta que bien podría haberlo llevado a la categoría de criminal y sus ataques epilépticos, que cuestiona para situar su psicopatología en el campo de las neurosis. Luego de realizar el análisis psicopatológico del hombre adulto, investiga la aparición de dicha psicopatología en la temprana infancia, e interpreta los ataques como síntomas histéricos en los que se discierne una formación de compromiso entre el deseo de asesinar al padre y el sentimiento de culpa concomitante. Tras aclarar el origen de los ataques de Dostoievski desde el punto de vista dinámico, vuelve hacia el adulto para explicar otras rasgos del novelista: su sumisión a la ley y conversión a la religión; su compulsión por el juego (rasgo para el cual acude a una referencia literaria auxiliar); la inhibición y posterior eclosión del impulso creador; e inclusive las características psicológicas y psicopatológicas de los personajes

criminales de Dostoievski, todo ello apuntalado en el sentimiento de culpa inconciente anudado al complejo de Edipo.

En cuanto a la justificación del estudio psicobiográfico de estas personalidades, Freud apela a la necesidad humana de insertarlos en la serie hombre amados (con los que por lo tanto nos identificamos), tras lo cual se discierne el conflicto de ambivalencia veneración/rebelión. Retomaré este punto cuando discuta acerca del concepto de *transferencia* a un autor.

Resulta interesante notar que este conflicto de ambivalencia se expresa de manera bastante radical en Freud mismo en relación a la figura de Dostoievski. Mientras que para Goethe solo tiene palabras de elogio, celebrando su anticipación de las intuiciones psicoanalíticas, ubicándolo en el lugar del ideal del yo, a Dostoievski le dirige expresiones tan contradictorias como que admira su nobleza, así como el reconocimiento por haber escrito la mejor novela de la historia, y al mismo tiempo afirmar tajantemente, que no le gusta Dostoievski. Otro aspecto digno de destacar es la notable similitud entre la interpretación de la neurosis de Dostoievski y la de Sergéi Pankéyev, su paciente ruso, el hombre de los lobos. Incluso se permite Freud en los primeros párrafos realizar una generalización sobre el carácter de los rusos, más precisamente sobre su eticidad. Pienso que la ambivalencia de Freud para con el ruso, así como su interpretación de la neurosis, podría haber estado atravesada por sus propios fantasmas neuróticos.

Más allá de la diferencia en la relación transferencial de Freud para con Goethe y Dostoievski, lo importante es precisamente el establecimiento de una relación transferencial entre el escritor analista y el autor literario para que pueda establecerse un diálogo entre la literatura y el psicoanálisis. Esta relación transferencial es el motor para que un determinado analista pueda investigar e investigarse a sí mismo en profundidad *con-y-en* la obra de un determinado autor, independiente de cuál sea la dirección que adopte esta investigación. De acuerdo a Marthe Robert, comentada por Le Rider (1968), Freud se dedicó a trabajar sobre las obras y escritores que le revelaron una parte de sí mismo, yo agregaría que dichas revelaciones fueron dadas en la transferencia con los textos y autores. Solo a modo de ejemplo cabe mencionar las siguientes relaciones transferenciales, tan intensas como determinantes para algunos autores: Lacan con el

Marqués de Sade y Joyce; Kristeva con Aragon y Proust, Normand Holland con Hilda Doolittle y François Davoine con Cervantes²⁴. De más está decir que es esta misma relación transferencial el motor del diálogo que intento establecer entre el psicoanálisis y la literatura de Roberto Bolaño. Lo central en este punto, es que gracias a su propio trayecto de análisis, el analista puede recostarse en el diván de un escritor, lo que podría generar a posteriori repercusiones en su escucha.

²⁴ François Davoine (2012). Don Quijote para combatir la melancolía. Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Capítulo 4

La obra literaria como objeto de estudio psicoanalítico.

En este capítulo revisaré el trabajo que Freud realiza con la novela *Gradiva* de Wilhelm Jensen y posteriormente de manera más acotada, el ensayo *El motivo de la elección del cofre*, texto que si bien es cierto, y de acuerdo a lo comunicado por Jones fue motivado por una reflexión a propósito de sus hijas, toma como objetos de estudio dos fragmentos de Shakespeare, uno de *El mercader de Venecia* y otro de *El rey Lear*. A diferencia de los trabajos comentados en el capítulo anterior, aquí Freud no tiene la intención de interpretar la obra en función de un análisis psicobiográfico del autor.

El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen.

El Delirio y los sueños (Freud 1907 [1906]) fue el primero de los análisis literarios de Freud en ser publicado. Incitado por Jung y atraído por el escenario en el que se ambientaba la novela, las ruinas de Pompeya (Strachey 1966), emprende bajo la premisa del cumplimiento de deseo establecida unos años antes (Freud 1900) el análisis de unos sueños que jamás fueron soñados, sino creados por poetas (creadores literarios)²⁵. El artículo estructurado en cuatro partes, tiene una extensión total de setenta páginas, gran parte de éstas dedicadas a la síntesis de la novela. Síntesis que intentaré resumir aún más, respetando los puntos centrales de ésta.

En la primera parte Freud realiza algunas puntualizaciones sobre el estatuto del sueño a la vez que elogia a los poetas, quienes “*suelen saber de una multitud de cosas entre el cielo y la tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica*” (Freud 1907 [1906], p.8), adelantándose a los hombre de ciencia en el camino de la ciencia del alma. Para llevar a cabo la indagación de los *sueños literarios*²⁶ Freud señala dos caminos: profundizar en los sueños literarios de una sola obra de un autor; o bien recopilar todos los ejemplos de sueños que encontremos en las obras de diferentes autores. Aunque el más acertado sería el segundo, se

²⁵ De acuerdo a Strachey (1966), el mencionado trabajo contiene una síntesis de la doctrina de los sueños, desarrollada en *La interpretación de los sueños*.

²⁶ Las bastardillas son mías, corresponden a sueños inscritos en una obra literaria.

decanta por el primero dadas las circunstancias que determinaron la elección del material: mientras Jung leía la Gradiva de Jensen, se movieron en él *una serie de resonancias emparentadas y acordes con la novela*. La primera parte continúa con un resumen de la obra y un análisis de los procesos anímicos que acontecen en los personajes:

El arqueólogo Norbert Hanold, un joven consagrado por entero a la ciencia pero dotado de una vivísima fantasía²⁷, queda cautivado por el bajorrelieve de una doncella de la edad antigua, especialmente por la posición del pie derecho de ésta, apenas apoyado sobre la punta de los dedos. Comienza a fantasear con ella, le confiere el nombre de Gradiva (la que avanza), y la ubica en Pompeya, asignándole un origen griego. A continuación corre a la calle para comprobar si la posición del pie había sido tomada de la realidad, y luego sueña que ve a Gradiva siendo sepultada por las cenizas el día de la erupción del Vesubio, imagen ante la cual reacciona con espanto. Despierta con la certeza delirante (apodíctica)²⁸ de que Gradiva ha vivido en Pompeya. Escucha un canario enjaulado, mira por la ventana y cree ver a la doncella en la calle, nuevamente corre hacia ella recibiendo las burlas de los transeúntes, retorna a su casa y toma la decisión de realizar un viaje a Italia. Arriba rápidamente a Pompeya, encontrándose antes con una pareja en viaje de bodas lo que le hace pensar en el matrimonio como la mayor de las necesidades humanas, Hanold se encuentra insatisfecho, desazonado. A la mañana siguiente visita Pompeya y tiene una alucinación, ve a Gradiva. En este momento Freud introduce una puntualización interesante;

“...nosotros mismos nos encontramos desorientados ante la aparición de Gradiva, hasta allí una figura de piedra y una imagen de la fantasía. ¿Es una alucinación de nuestro héroe deslumbrado por el delirio, un espectro real, o una persona de carne y hueso?... El autor... no ha hallado todavía ocasión ninguna de aclarar si se propone dejarnos en este universo nuestro que se proclama positivo... o conducirnos a algún otro mundo fantástico en el que se atribuyera realidad a los espíritus y espectros. Como lo demuestran los ejemplos de Hamlet y Macbeth...”
(Ibídem, p. 16).

²⁷ De acuerdo a Freud, esta condición de segregación de la fantasía con respecto a la capacidad de pensar, condenaba a Hanold a ser poeta o neurótico, uno de aquellos hombres cuyo reino no es el de este mundo.

²⁸ En psicopatología, nos referimos a la certeza apodíctica del delirio para aludir a lo incontrovertible e irrefutable que resulta ser la idea delirante.

En un segundo encuentro con Gradiva, Norbert le habla sucesivamente en griego y latín. La doncella, que porta sobre sus rodillas un pliego de papiro, replica que debe dirigírsele en alemán, Hanold responde que recuerda el sonido de su voz, no sabe cómo, pero era la voz que esperaba oír en el sueño, le solicita que se tumbe como en aquél, pero Gradiva desaparece. De regreso en el hotel el joven comprueba que no hay nadie que se parezca a su doncella, además ha perdido el interés en la ciencia de la antigüedad que tanto le apasionara. Al día siguiente vuelve a Pompeya llevando un ramo de asfódelos y encuentra nuevamente a la doncella, quién le pide algunas aclaraciones sobre el día anterior, enterándose de esta forma del sueño y del bajo relieve, consintiendo luego en hacer una demostración de su andar. Gradiva *ingresa en el delirio de Hanold*²⁹ pero a la vez le dice que su verdadero nombre es Zoe y nuevamente desaparece, tras lo cual resuena en la lejanía el grito de un pájaro.

A Freud muchos de los dichos de Hanold le parecen de doble sentido, uno de ellos se ubica en la trama del delirio y otro en la realidad presente. Plantea que Zoe ha aceptado el delirio con el propósito de curar a Hanold ¿de qué otra forma podría proceder?; *“Rara coincidencia sería... que tratamiento y exploración del delirio marcharan juntos y el esclarecimiento de su historia genética fuera justamente el resultado de su descomposición”* (ibídem, p.19). Tras la desaparición de Gradiva le suceden a Norbert cosas interesantes que aparentemente no guardan relación entre sí: repara en una grieta en el muro en el que desapareció Gradiva; en otro lugar parece advertir una sombra que desaparece; finalmente se encuentra a un anciano de rostro familiar que le pregunta si también está interesado en las *faranglionensis*, lo que lo lleva a pensar en cuantas locuras llevan a los hombres hasta Pompeya.

Camino a casa entra en el Albergue del Sol, adquiriendo en él un prendedor que supuestamente perteneció a una joven pareja de enamorados que descubrieron petrificados en las proximidades, Hanold piensa que la dueña del prendedor es Gradiva, experimentando por vez primera los celos. Una vez en su hotel, repara en una rosa roja que una joven lleva puesta, luego se duerme y sueña que Gradiva está en algún lugar del sol intentando cazar una lagartija con un lazo de hierbas y le dice *“– Por favor mantente inmóvil, la colega tiene razón, el recurso es realmente bueno y ella lo ha empleado con el mejor de los éxitos”* (ibídem, p. 22).

²⁹ Las bastardillas y el subrayado son míos.

A la mañana siguiente se encamina nuevamente a Pompeya, más tomado por los celos que por el delirio, inclusive se complace ante una pareja de enamorados, se ha restablecido en él, el respeto por el amor. Le confiesa a Gradiva la última pieza de su delirio y la prueba de ello, ella se burla y luego lo invita a compartir una colación diciéndole que le parece haber compartido el mismo momento hace dos mil años, Hanold no sabe que responder pero comienza a dudar. Golpea la mano de Zoe sobre la cual una mosca se había posado, sintiendo alegría de tocar una mano real. Zoe se sobresalta y lo llama loco. Entonces aparece la pareja de enamorados quienes llaman a Zoe por su nombre, ante lo cual Norbert emprende la fuga comenzando a percatarse de su locura. Nuevamente se encuentran y Gradiva comienza el esclarecimiento; *“Cien millas más cerca; frente a tu vivienda, un poco al sesgo, en la casa de la esquina, en mi ventana hay una jaula con un canario”* (ibídem, p. 25), es el pájaro cuyo canto precipitó el viaje. *“En la casa vive mi padre, el profesor de zoología Richard Bertgang”* (ibídem). Norbert afirma conocerla, y guarda de ella el recuerdo de niñez: existió entre ellos una amistad infantil que arroja luz sobre muchas de las frases y gestos que ambos se dirigían³⁰. Freud propone entonces que las fantasías del joven podrían ser un eco de unos recuerdos infantiles olvidados. Gradiva le explica a Hanold sobre el cariño y posterior enamoramiento que sentía por él y la decepción experimentada cuando se consagró a la ciencia, comparándolo con un *arqueoptérix*, también le confiesa su complacencia ante el delirio en el que ella era la pieza central.

Freud plantea que Zoe en su enamoramiento permanece fiel en la infidelidad, al padre, su primer amado, extrae esta conclusión de la representación del *arqueoptérix*, un pájaro de la arqueología de la zoología. El pájaro se comporta como representación intermedia o de compromiso permitiendo la identificación de ambos amados, condensando en un pensamiento la insensatez de ambos y el rencor que siente por ellos. Por el contrario en el joven Hanold los recuerdos de aquella amistad infantil fueron reprimidos, y justamente lo que fue escogido como instrumento por la represión, a saber la arqueología, pasa a ser el elemento portador del retorno de lo reprimido; *“lo reprimido, en su retorno, sale a la luz desde lo represor mismo”* (ibídem, p. 30) El retorno de lo reprimido se consuma en virtud de una semejanza no esclarecida entre el grabado y la joven Zoe.

³⁰ El golpe en la mano y el dicho sobre haber estado antes juntos.

El tratamiento de Gradiva ha tenido efecto, solo falta una pieza para completar el puzle, Bertgang tiene el mismo significado que Gradiva; la del andar resplandeciente. Hanold toma entonces la posición activa-agresiva, se apodera de ella y la besa, la curación está consumada y la realidad ha triunfado sobre el delirio. Freud concluye esta primera parte señalando que para la represión no hay mejor analogía que la del entierro, como el sepultamiento de Pompeya.

La segunda parte del artículo está dedicada al análisis de los sueños insertos en la novela, aunque primero realiza algunas puntualizaciones sobre la técnica del poeta y un análisis psicopatológico del delirio. Freud señala que el poeta recurre al azar en dos oportunidades: al hacer que Hanold encuentre el bajorrelieve y posteriormente (en Pompeya), a la doncella de la que se ha alejado. La primera de las dos situaciones es la más improbable y sobre la que se edifica todo el desarrollo posterior, de acuerdo a Freud lo más correcto sería poder averiguar del propio artista las fuentes de su creación, pero como no es posible acceder a la vida anímica del poeta, nos entregamos a un desarrollo verosímil asentado en una premisa improbable³¹.

A continuación se pregunta si la lectura en clave psicopatológica no es sino un artefacto nuestro, que introduce en la lectura un sentido ajeno al autor. Despeja esta objeción mediante dos argumentos: el primero referido a la exposición del texto, que ha sido reproducido casi con las mismas palabras del autor; y el segundo, más válido a mi parecer, destaca que la vida anímica de los humanos es de genuino dominio de los poetas, precursores en este ámbito de los descubrimientos de la ciencia (es la segunda vez en el texto que destaca este aspecto)³². De esta manera, Freud justifica el tratamiento “psiquiátrico” o más precisamente, psicopatológico, de un texto; “Así, ni el poeta puede evitar al psiquiatra ni el psiquiatra al poeta” (ibídem, p. 37).

³¹ En el posfacio a la segunda edición del ensayo, Freud (1912) señala que la indagatoria psicoanalítica ahora está interesada en saber con qué material el poeta plasma su obra y también en discernir los caminos por los que ese material es transformado en creación poética. Específicamente en el caso de Jensen, se reitera en otras obras el tema de un desarrollo de amor desde una comunidad íntima de la infancia, como la que existe entre hermano y hermana, inclusive en la novela, *Extraños entre los hombres*, del mismo Jensen, el protagonista ve en la amada a una hermana.

³² En el mismo párrafo Freud intercala un fragmento que bien podría ser omitido por parecer a primera impresión descontextualizado, sin embargo me parece importante destacarlo; “...la frontera entre los estados anímicos llamados normales y los patológicos es en parte convencional, y en lo que resta es tan fluida que probablemente uno de nosotros la atraviese varias veces en el curso de un mismo día” (Freud 1907 [1906], p. 37).

Freud designa el estado de Norbert como delirio, ya que las fantasías han alcanzado el estatuto de creencia y cobrado dominio sobre la acción, además el mencionado estado no adquiere una injerencia inmediata sobre lo corporal, expresándose sólo a través de indicios anímicos. Antes de desarrollar la formación delirante, Hanold vive en un estado de extrañamiento con respecto al sexo femenino que de acuerdo a Freud no se explica por una predisposición constitucional (como lo explicaría la psiquiatría), sino más bien por una *necesidad subjetiva fantástica, erótica*³³. Este estado de extrañamiento proporciona la predisposición al delirio, que inicia su desarrollo en el momento en el que una impresión casual, reanima las vivencias infantiles olvidadas (reprimidas), éstas comienzan a provocar efectos, permaneciendo no obstante, inconscientes³⁴. Lo que se exterioriza en el juego de fuerzas entre el poder del erotismo y las fuerzas que lo reprimen es en este caso, el delirio. El despertar de lo reprimido sobreviene precisamente desde el recurso que sirve a la represión, la arqueología. ¿De dónde viene la represión?, es algo que Jensen ha omitido en su relato. Los síntomas del delirio serían el compromiso que emerge como consecuencia del conflicto entre las dos corrientes anímicas, sólo que cuando se forma el delirio el conflicto nunca llega a su fin y cada nueva pieza es una formación de compromiso, nunca del todo satisfactoria.

A continuación plantea que el trabajo del poeta permite llenar la laguna existente en la ciencia entre la predisposición heredo-constitucional y la formación delirante, adelantándose o corriendo en paralelo a los postulados del mismo Freud, quién había mostrado que las formaciones psicopatológicas son el resultado de la condición individual, una sofocación de una fragmento de la vida pulsional y de la represión de las representaciones que subrogan la pulsión sofocada. En cuanto a la naturaleza de la moción pulsional sofocada, en el caso de Gradiva el erotismo es evidente, pero Freud no clausura la discusión sobre una índole distinta de ésta. Freud cierra este párrafo con una pregunta que ya es reiterada; “¿Cómo llegó el poeta al mismo saber que el médico o, al menos, a comportarse como si supiera lo mismo?” (Ibídem, p. 46).

³³ Las bastardillas son mías.

³⁴ “Para unos procesos que se comportan de manera activa y a pesar de ello no llegan hasta la conciencia de la persona en cuestión, provisionalmente no disponemos de un nombre mejor... inconsciente es el concepto más lato, reprimido el más estrecho. Todo lo reprimido es inconsciente, pero no de todo lo inconsciente podemos aseverar que está reprimido. Inconsciente es un concepto puramente descriptivo... un término estático. Reprimido es una expresión dinámica que toma en cuenta el juego anímico de fuerzas... La represión afecta a los sentimientos, pero a estos sólo podemos asirlos en su ligazón con representaciones”. (ibídem p.40-41). Estas opiniones sobre lo inconsciente fueron esclarecidas y reelaboradas en el artículo de 1915 (Strachey 1966).

Habiendo resumido el “historial de curación” de Hanold, aclarado la pertinencia del análisis científico de un texto literario y realizado un análisis psicopatológico (guiado por conceptos metapsicológicos), del delirio, Freud se permite ingresar en el terreno de los sueños al que dedica el resto del segundo capítulo y el tercero.

El segundo sueño deja como saldo un refuerzo de la formación delirante, acompañado de un doloroso estado afectivo. Freud inicia su análisis tomando algunas premisas de *La Interpretación de los sueños* (Freud 1900). El sueño está anudado a las actividades de la víspera, en este caso las indagaciones pedestres de Hanold, y la persistencia del sentimiento de realidad de las imágenes oníricas que experimenta el joven arqueólogo, es un reaseguramiento referido al contenido del sueño. El sentido del sueño está disfrazado mediante una desfiguración por desplazamiento del marco espacio temporal (Pompeya en el año 79), y no es otro que éste; “*el comparte con la buscada lugar y tiempo*”. Freud continúa el desarrollo estableciendo una comparación entre las fantasías, sustitutos y retoños de lo reprimido, el delirio, es decir las fantasías entendidas como la corriente psíquica dominante y las imágenes oníricas, a las que designa provisoriamente como creaciones delirantes fisiológicas. Esto permite comprender las imágenes del sueño como algo desfigurado (contenido manifiesto), tras lo cual se esconde algo no desfigurado pero escandaloso (pensamientos oníricos latentes). El sueño de Hanold sigue entonces la siguiente secuencia: “*La muchacha del hermoso andar, que tú buscas, vive realmente en esta ciudad contigo*” → “*Tú vives en Pompeya en la época de Gradiva*” (Freud 1907 [1906], p. 50). El otro pensamiento que aparece figurado en el sueño, esta vez mediante la transformación de Gradiva en la figura de piedra es el siguiente: “*Si te interesas por el bajorrelieve de Gradiva es sólo porque te recuerda a la Zoe del presente, que vive aquí*” (ibídem, p. 50). El afecto de angustia despertado en el sueño corresponde a una excitación sexual, una sensación libidinosa proveniente de la libido en virtud de la represión, ligándose en el sueño a elementos de representación que parezcan adecuados a él. Una vez realizada la interpretación, Freud se pregunta si el poeta ha creado el sueño forzosamente acorde a sus premisas sobre él, y por qué lo ha vinculado al posterior desarrollo del delirio. Responde que esto es también fiel a la realidad reforzando la idea de que ambos provienen de lo reprimido siendo el sueño el delirio fisiológico del hombre normal.

Antes de analizar el segundo sueño, Freud aclara algunos enigmas vinculados al viaje de Hanold. La mujer a quién éste vio en la calle, era realmente Zoe, y el canario cuyo canto impulsó el viaje era a ésta a quién pertenecía, el joven había presentado entonces el fenómeno de la alucinación negativa³⁵ y emprende la huida ante los signos que reforzando la moción erótica, amenazan la resistencia edificada contra ella. El segundo sueño, transcurrido ya en el viaje, ilumina a posteriori las tendencias eróticas del primer gran sueño: Hanold está nuevamente en Pompeya durante la erupción del Vesubio, pero los personajes en peligro no son él y Gradiva, sino Apolo y Venus, Apolo alza a Venus y la deposita sobre un objeto que parece un carruaje. Hanold olvida transitoriamente los sueños, sin embargo su estado es de malestar e inhibición traductores de la fuerza de la moción sofocada y en realidad del equilibrio entre ambas fuerzas, equilibrio que es quebrado por el poeta que hace entrar a Gradiva a la escena para emprender la curación del delirio, ingresando primero como personaje en él.

Finalmente, tras una serie de vivencias disparatadas Hanold experimenta el último sueño (ver más arriba). Para su interpretación Freud sigue la premisa de fragmentar el sueño para intentar discernir mediante las asociaciones del soñante, los pensamientos latentes que han incitado el sueño (y el delirio), aunque previamente nos advierte que dado que no podemos acceder a éstas, solo con una gran prudencia podemos sustituir sus ocurrencias por las nuestras.

Antes de analizar el sueño, o más bien en un fragmento intermedio dedicado a completar el análisis del delirio, Freud expresa un pensamiento referido a la certeza apodíctica con el que el enfermo asume su delirio; *“Si el enfermo cree con tanta firmeza en su delirio, ello no se debe a un trastorno en su capacidad de juzgar, no se debe a lo que hay erróneo en su delirio. Antes al contrario, en todo delirio se esconde un granito de verdad”*³⁶ (ibídem, p. 67). La convicción hiperintensa es un resarcimiento para aquello que estuvo por tanto tiempo reprimido, y recae sobre un sustituto desfigurado de aquello reprimido. La certeza se desplazaría entonces desde lo verdadero inconsciente a lo falso consciente enlazado con ello. Freud introduce aquí otra

³⁵ Es decir, algo que estuvo realmente ahí, no fue registrado como tal, se refiere a la eliminación de un contenido de conciencia.

³⁶ Como lo señala Strachey en su nota al pie, Freud reiteró esa idea en otros de sus trabajos; Psicopatología de la vida cotidiana, Moisés y la religión monoteísta y Construcciones en el análisis.

puntualización de gran importancia al señalar que esta forma de adquirir un convencimiento es idéntica a la de los casos normales. Todos prestaríamos nuestro convencimiento a contenidos del pensar en lo que va unido lo verdadero con lo falso, protegiendo de este modo a lo falso de la crítica pertinente.

Tras un largo análisis, Freud descubre los pensamientos escondidos referidos al lugar en donde mora Gradiva, las burlas que le dirige, el amor que le profesa y su intención de casarse con él. La premisa rectora de los sueños de Hanold es la siguiente; “...el soñante, en su pensar inconsciente, sabe todo aquello que ha olvidado en su pensar consciente...” (Ibídem, p. 69). Una vez analizado el tercer sueño Freud regresa sobre una de las objeciones que había planteado anteriormente, a saber, la posibilidad de que hayamos atribuido al poeta unas intenciones que en realidad corresponden los analistas. La respuesta estaría en los múltiples dichos de Gradiva que transmiten un doble sentido, uno que se pliega al delirio de Hanold y otro que nos entrega a los lectores información sobre la verdad a la cual subroga; “Hace mucho tiempo que me he acostumbrado a estar muerta... me parece como si ya una vez, hace dos mil años, hubiéramos comido así juntos nuestro pan...” (Ibídem, p. 71), etc. Estos dichos son para Freud el equivalente de los síntomas, provenientes de un compromiso entre consciente e inconsciente. Señala que estos dichos, a los que denomina “equivocidad”³⁷, son frecuentes de desarrollarse en el tratamiento psicoterapéutico de un delirio, por lo que nuevamente el poeta ha estado en lo cierto al articular el texto de este modo, fidedigno a la realidad. Esto salvaguarda para Freud una actitud, digamos sobre-interpretativa, con respecto al texto.

La parte final del artículo discute sobre la verosimilitud del proceso curativo emprendido por Gradiva. Freud señala que el poeta hace que Gradiva sienta en su corazón el componente para ella grato del delirio de Hanold. Solo esto puede moverla a emprender el tratamiento que consiste en devolverle desde afuera lo que Norbert no puede evocar desde adentro. De este modo Freud establece una analogía con el método psicoanalítico, la perturbación desaparecería al ser reconducida a su origen mediante el análisis, la coincidencia es aún mayor por cuanto también en

³⁷ Pareciera que Freud aquí designa como “equivocidad”, lo que Bleuler (1924) llamará “ambivalencia” y describirá a propósito de su estudio de pacientes psicóticos para los cuales creó la categoría diagnóstica de Esquizofrenia. La ambivalencia ideativa consiste en expresar una idea y su opuesta simultáneamente en la misma frase. Desde el punto de vista freudiano es un fenómeno que responde a la lógica del proceso primario (Freud 1900-1901).

el psicoanálisis la pasión que se re-presenta, amor u odio, tendría como objeto la persona del médico. Las diferencias estarían en el hecho de que Gradiva si puede corresponder al amor de su paciente y que ella misma es el anterior objeto de amor mientras que el médico es un extraño que deviene objeto de amor, pero que tras la curación ha de empeñarse en volver a ser un extraño.

Para concluir Freud vuelve sobre otra pregunta ¿cómo es posible que el poeta haya creado esta fantasía en completo arreglo a la psicopatología y a los postulados del psicoanálisis? Una posible solución es que en verdad hubiera creado una caricatura de interpretación, imponiendo a la obra una lectura que el autor ni siquiera soñó; “*con lo cual no habríamos hecho sino volver a demostrar cuán fácil es hallar lo que uno busca y de lo cual uno mismo rebosa*” (Freud 1907 [1906], p. 75-76). La otra solución, a la que Freud adhiere, es que tanto el poeta como el analista se nutren de la misma fuente y elaboran el mismo objeto. El poeta dirige su atención a la exploración de lo inconsciente permitiendo que se exprese en la obra en lugar de mantenerlo en lo reprimido, averiguando de sí mismo lo que los analistas comprobamos de otros y sistematizamos en leyes y postulados, pero al poeta no le es necesario discernirlas, ya que estarían encarnadas en sus creaciones.

El motivo de la elección del cofre

En este ensayo Freud (1913) analiza dos escenas de Shakespeare. La primera está tomada de *El Mercader de Venecia* y es la elección de cofre que tienen que realizar los tres pretendientes de Porcia la hija del mercader, entre cofres de oro, plata y plomo. Sólo Bassanio, el último de los pretendientes, elige correctamente el cofre de plomo que guarda el retrato de la joven. Freud primero reconduce la historia a dos sagas previas en las que se trata el mismo tema, una épica estonia y un relato medieval (*Gesta Romanorum*). En éstas es una mujer la que elige entre tres pretendientes, en el Mercader es un hombre el que elige entre tres cofres, que simbolizarían mujeres (de acuerdo al simbolismo mencionado en *La interpretación de los sueños*), la escena se ha invertido y ahora se trata de la elección que hace un hombre entre tres mujeres. Ahora Freud compara la escena con la del Rey Lear, en la que el rey decide repartir el reino entre sus hijas según la medida de amor que le demuestren. Como Cordelia, la tercera hija, se rehúsa a hacerlo, reparte el reino entre las otras dos, provocando su propio infortunio y el del reino.

Continúa señalando otras historias (cenicienta, y Psique en el cuento de Apuleyo), en el que la tercera, la más joven, es la excelente. Estas tres jóvenes comparten algunas características; modestia y mudez, este último atributo es en el sueño una figuración usual de la muerte, así como el esconderse (no hallarse) y la blancura. Freud propone que el estar mudo también debe considerarse un símbolo de la muerte en producciones otras que el sueño. En virtud de un desplazamiento plantea que la tercera hermana sería una muerta → la muerte misma → la diosa de la muerte, Átropos la inexorable, y las tres hermanas no serían otras que las parcas del destino.

Tras una digresión por el origen griego de estas figuras míticas, Freud vuelve a las obras mencionadas poniendo en relieve una contradicción: la tercera de las hermanas, la muerte, es en el juicio de Paris la diosa del amor; en el cuento de Apuleyo, una beldad; y en el Lear, la hija fiel. Para elucidarla recurre al mecanismo de formación reactiva, mediante el cual un motivo es sustituido por su contrario. Las Moiras son el resultado de la intelección de que el hombre también es parte de la naturaleza y no puede escapar a la muerte, pero éste, sublevándose contra la realidad creó otro mito derivado del primero, en el que la diosa de la muerte es sustituida por la diosa del amor, de esta manera la tercera de las hermanas pasa de ser la muerte, a ser la más hermosa y amable. Freud destaca que las grandes diosas maternas de los pueblos orientales, parecen haber sido engendradoras y aniquiladoras al mismo tiempo; *“Así, la sustitución por un contrario en el deseo se remonta, en nuestro motivo, a una antigua, primordial identidad”*. (Freud 1913, p. 315). En el mito de las tres hermanas la elección ocupa el lugar de la necesidad, así el hombre vence a la muerte, eligiendo a la más hermosa y apetecible, la elección no es por lo tanto una elección libre ya que necesariamente debe recaer en la tercera, sino el destino será el de Lear; *“La más hermosa y la mejor, que ha reemplazado a la diosa de la muerte, ha conservado unos rasgos que rozan lo ominoso, y desde estos podríamos nosotros colegir lo escondido”* (ibídem).

Ya casi al finalizar, Freud señala que es mediante este parcial retorno a lo originario que el poeta logra conmovernos. Lear es un hombre viejo y moribundo, que no obstante no quiere renunciar a ser amado. En la escena final lleva el cadáver de Cordelia, pero en realidad es la diosa de la muerte la que se lleva al moribundo, reconciliándolo con la necesidad de fallecer. Freud finaliza

con una interpretación alegórica del motivo. Las tres mujeres representan los tres vínculos inevitables del hombre para con la mujer; la paridora, la compañera y la corrompedora, o bien, las tres formas que toma la imagen de la madre a lo largo de la vida; la madre misma, la amada y la madre tierra (Figura 1). “*El hombre viejo en vano se afana por el amor de la mujer, como lo recibiera primero de la madre; solo la tercera de las mujeres del destino, la callada diosa de la muerte, lo acogerá en sus brazos*” (ibídem, p. 317).



Figura 1: Hans Baldung, *The three ages of man and death*, 1510.

Discusión

En estos dos ensayos Freud toma como objeto de estudio psicoanalítico un texto literario. Aquí, a diferencia de los anteriores, no parte de una experiencia analítica en el sentido clásico (experiencia clínica), sino que el trabajo sobre un texto constituye la experiencia misma. En el marco de esta experiencia Freud recuesta al texto en el diván y atendiendo minuciosamente al discurso manifiesto, se apresta a desentrañar lo latente, como el sentido de un síntoma. Aunque en el primer caso se propone trabajar sólo sobre los sueños de la novela, el resultado final es un gran ensayo interpretativo de la novela en su conjunto. En el segundo caso la propuesta inicial es desentrañar el motivo de una obra de Shakespeare, para lo cual debe recurrir a otros textos antes de plantear una hipótesis interpretativa.

La metapsicología, una ficción necesaria.

En el texto sobre Gradiva, resulta llamativa la reiteración de una afirmación que ya hemos leído en los capítulos anteriores y no es otra que la referida a la capacidad de los poetas y creadores para anticiparse a los descubrimientos de la ciencia. En este texto, la premisa es reiterada en al menos tres oportunidades. Primero al modo de elogio introductorio; luego como justificación para realizar el análisis literario; y finalmente, y de manera más específica, para señalar que la literatura permite llenar la brecha entre un fenómeno, en este caso el delirio y la causa supuesta de éste, la predisposición heredo-constitucional (una causalidad biológica).

Este último punto me parece de suma importancia, ya que es precisamente éste el lugar que Freud mismo le asigna a la metapsicología. Una bruja o hechicera que nos permite pensar lo impensable. Del mismo texto podemos extraer otro punto de comparación entre la literatura y la metapsicología, referido a la premisa improbable sobre la que se elabora todo relato. En el caso de Gradiva, la premisa improbable inicial es el descubrimiento de un grabado, en la metapsicología freudiana no es otra que la existencia de la pulsión, el concepto metapsicológico por excelencia (Assoun 2002). En este momento, si transponemos el método freudiano a su propio texto y pensamos el psicoanálisis como una obra de arte, dos son los caminos que podríamos seguir para indagar el origen de la premisa improbable. Interrogar al autor (Freud),

sobre que motivaciones le llevaron desencadenar el proceso creador, e indagar en los momentos críticos que le indujeron a reformular aspectos importantes de la metapsicología; o bien leer el mismo texto del psicoanálisis, la metapsicología, buscando desentrañar sus pensamientos latentes. Esta empresa ha sido abordada por otros, y con todo, su discusión sobrepasa los objetivos del presente trabajo³⁸. Lo importante es ante todo destacar la relación de analogía que puede establecerse entre la metapsicología freudiana y el corpus literario de un determinado autor. *La metapsicología es una ficción necesaria.*

La transferencia con el texto, condición de análisis.

Otro punto reiterado dos veces aunque de manera mucho más sutil, es el referido a las resonancias del texto en el lector³⁹. Al momento de señalar la más correcta metodología para confirmar la premisa del cumplimiento de deseo en los *sueños literarios*, Freud afirma que es indagar en los sueños de muchos autores, sin embargo se decanta por realizar el análisis de una sola novela recomendada por un discípulo, a quién por lo demás veía en ese momento como su delfín (Jaccard 2014). Lo importante de este punto es que efectivamente en Jung la novela resonó de algún modo, lo inquietó o conmovió, no lo sabemos, pero algo sucedió, hizo eco.

Pienso que a este mismo eco se refiere Freud cuando se autoriza a reemplazar las asociaciones del soñante, ausencia evidente en este caso, dado que no podemos interrogar a un personaje, por sus propias asociaciones para desentrañar el significado del segundo sueño. Acaso el método elegido por Freud es el verdaderamente correcto, más que una suma de evidencias, la condición para poder someter a análisis un *sueño literario*, es que el texto resuene en un lector, y esta resonancia no es otra que el desencadenamiento de la cadena asociativa, de un cúmulo de representaciones que hasta ese entonces habría permanecido inconciente. La condición para interpretar un *sueño literario* (y acaso todo sueño), es que este abra la escotilla del inconsciente del lector. Esto mismo reaparece en *El motivo de la elección del cofre*, en las operaciones de desplazamiento que Freud realiza sobre el texto (o con él), ya que este texto ha despertado asociaciones en las que están enrevesadas sus hijas, y podríamos decirlo, todas las mujeres de su

³⁸ Han escrito al respecto: Leo Bersani en *El cuerpo freudiano* y Didier Anzieu en *El cuerpo de la obra*.

³⁹ Este punto es abordado con más detención en los capítulos 2 y 5 de este trabajo.

vida. El despertar de un cúmulo de afectos y asociaciones en el lector-analista, suscitado por un determinado texto es análogo a lo que en el capítulo anterior señalé a propósito de la relación transferencial que un escritor-analista desarrolla con un determinado autor. Pero adicionalmente, es posible establecer una *relación transferencial con un determinado texto*, sin necesariamente estar en transferencia con el autor. Tal es el caso de Gradiva, en el que la transferencia recibió un importante refuerzo de los sentimientos que Freud experimentaba hacia Jung, incluso esto nos permita realizar una especulación más sobre la retórica misma del relato.

Pareciera que Gradiva es un texto árido, seco, difícil de seguir no por lo intrincado de la argumentación, sino más bien por una cierta monotonía y falta de entusiasmo, acaso esto podría deberse a que Freud efectivamente escribió el texto para agradar a Jung y no porque se sintiera verdaderamente atraído por él en una relación transferencial. El contraste es más evidente al compararlo con el resto de los denominados ensayos literarios de Freud, más breves, pero más intensos, más vivos, más atractivos para el lector, al punto que en varios casi podemos percibir a Freud disertando ante un grupo de amigos sobre sus amados Shakespeare, Goethe e incluso Hoffman. Apoya esta observación el comentario que Freud hizo de la novela Gradiva en su autobiografía, catalogándola de novelita carente de gran valor (Strachey 1966).

Encontramos un ejemplo de transferencia con un texto en Lacan y el ya mencionado seminario sobre el cuento *La carta robada* de Poe, y vaya que relación más intensa si lo lleva a reformular toda la teoría analítica en un giro cuyo alcance no ha dejado de expandirse, como investigación y sisma, hasta el día de hoy. En cuanto a psicoanalistas chilenos, Pablo Cabrera (2014) establece una relación transferencial con el texto El informe de Brodeck, de Philippe Claudel que le permite reflexionar sobre algunos aspectos de la clínica de lo traumático. En cuanto a mi propia experiencia, he escrito una pequeña reseña a partir de un libro de Roberto Saviano; *CeroCeroCero*, sin establecer una relación transferencial con el autor ni con el conjunto de su obra (Vildoso 2014), la transferencia que establecí con el texto fue lo que me movió a escribir sobre él para dar a conocer su valor para quienes se interesen en la clínica de las adicciones.

Sobre la terapéutica de la psicosis

Continuando con aspectos del texto que abren líneas de interrogación, me sitúo ahora en la terapéutica del delirio y más genéricamente de la psicosis. Lo que Freud plantea manifiestamente es la homologación entre el método utilizado por Zoe para la curación de la locura del joven Hanold y el método psicoanalítico. En ambos el terapeuta debe seguir las asociaciones del paciente, ambos conducen al levantamiento de la represión que hará consciente lo inconsciente y se sustentan en un vínculo de amor transferido a la persona del terapeuta. Acá la ruta está abierta por la palabra locura, y por otra frase planteada con anterioridad; “...*la frontera entre los estados anímicos llamados normales y los patológicos es en parte convencional, y en lo que resta es tan fluida que probablemente uno de nosotros la atraviere varias veces en el curso de un mismo día.*”. Dos son al menos las premisas que se desprenden de esta suma de proposiciones. Primero que el psicoanálisis en tanto método de tratamiento (Freud 1923 [1922]), es un método de tratamiento de la locura, la locura privada de un paciente que toca e interpela la locura privada del propio analista, sea cual sea el contenido de ésta.

Andre Green ha planteado este camino a propósito de los casos denominados fronterizos; “*esta locura puede ser un lenguaje loco, un cuerpo loco, una sexualidad loca, etc. El éxito del análisis depende sobre todo, de la tolerancia del analista hacia esta locura privada*” (Green 1979, p. 148). Personalmente pienso que las fronteras psicopatológicas se encuentran más cerca del terreno de la fenomenología descriptiva que de la analítica de lo inconsciente y son necesarias en tanto coordenadas iniciales y referencias de camino cuando avanzamos en un tratamiento, *al modo de las señaléticas que demarcan un sendero de montaña*, sin embargo en los abismos de lo inconsciente, apuntamos gran parte de las veces, hacia la locura.

Esto nos ubica en el segundo sendero abierto, consistente precisamente en el tratamiento analítico de la psicosis. Mucho se ha discutido sobre esto desde la aseveración de que los pacientes psicóticos, en su calidad de neurosis narcisistas, no establecen transferencia, por lo que no son susceptibles de ser tratados con el método analítico (Abraham 1908 en Etchegoyen 2009). Pienso, que el camino está demarcado desde este mismo texto, el tratamiento analítico de la psicosis o mejor dicho locura, como el realizado por Zoe, se efectúa en la transferencia (Davoine

y Gaudilliere 2011), debe seguir el decurso de esta y resonar en la locura del propio analista, que discierne, o más bien se encuentra o estrella a partir de ésta, con una modalidad extrema de lazo transferencial (Davoine y Gaudilliere 2011), tomando como uno de sus fundamentos el grano de verdad alojado en el delirio (Freud 1937).

¿La violencia de la interpretación?⁴⁰

Una preocupación reiterada en Freud a lo largo del texto se refiere a no estar insertando elementos de un discurso, el psicoanalítico, en un discurso que no le es tributario, el literario. Freud intenta despejar esta interrogante con dos argumentos: el primero referido al modo de exposición del texto, citándolo cuasi literalmente; el segundo argumento se refiere a que el dominio de ambos creador literario y analista, es el mismo, solo que sus modos de aproximación guardan una relación que podemos describir como especular. Desde ambos lados, iguales pero diferentes, se aproximan al mismo objeto, lo inconsciente. La prueba para Freud está en los dichos de Gradiva, que al modo de síntomas se comportan como formaciones de compromiso entre lo consciente y lo inconsciente. Esta posición de Freud es criticada por Sara Kofman y comentada por Le Rider (1968) en su artículo sobre Freud y la literatura. De acuerdo a Kofman, Freud remodeló el relato al momento de resumirlo, conectando y desconectando elementos, efectuando en definitiva algunos desplazamientos significativos transformando el texto en una nueva novela. Como veremos posteriormente al revisar los trabajos de Normand Holland, (1975, 1975 b, 1990), esta operación de recreación del texto por parte de un lector-analista forma parte esencial de la experiencia literaria y resulta inevitable al momento de intentar un análisis de él. Freud encuentra en el texto lo que puede encontrar, lo mismo nos sucede a nosotros con cualquier texto con el que establecemos una transferencia, lo importante es tenerlo claro.

El máximo valor del sueño dentro del sueño

Finalmente quisiera rescatar el valor de analizar un *sueño literario*. Si pensamos el texto como una formación de lo inconsciente, tal y como un síntoma, un lapsus o un sueño (Freud 1900, Le

⁴⁰ Parafraseo aquí el título del texto de Piera Aulagnier que interroga y profundiza el discurso psicoanalítico sobre la psicosis.

Galliot 1977), el *sueño literario* tendría el valor de representar un sueño dentro del sueño, es decir el lugar donde por excelencia la censura ubica el cumplimiento de deseo y posiblemente también el lugar del ombligo del sueño (Freud 1900). Tal concepción justificaría la elección de los *sueños literarios* como objeto de estudio psicoanalítico, ya que en ellos estaría plasmada con mayor intensidad la subjetividad de un determinado autor.

Capítulo 5

Lo ominoso, ensayo *multívoco*.

He decidido dejar aparte el ensayo sobre lo ominoso dadas las dificultades que tuve al momento de insertarlo en alguna de las categorías que delimité con anterioridad, ya que de la única que habría podido excluirse con certeza, es la que agrupa los textos en los que el objeto inicial de estudio psicoanalítico es un determinado autor. Pienso que dicha dificultad otorga una primera intuición sobre la complejidad y la importancia del ensayo que sintetizo a continuación.

Publicado en 1919, estaba en germen al menos seis años antes y contiene una síntesis de gran parte de *Más allá del principio del placer*, publicado un año después (Strachey 1966). A pesar de que la pregunta de Freud apunta a un problema estético⁴¹, establece como uno de sus principales puntos de apoyo una narración fantástica de E. T. A. Hoffmann, *El Hombre de la Arena* (aunque este es el cuento más extensamente citado, en realidad el artículo se apoya en al menos una decena de narraciones fantásticas, en su mayoría mencionadas brevemente).

Freud comienza señalando que lo ominoso pertenece al campo de lo terrorífico, lo que despierta angustia y horror, y se propone discernir el núcleo de la palabra-concepto para así, distinguir el campo específico de lo ominoso, dentro de lo angustioso. Para esto propone dos caminos. El primero consiste en pesquisar el significado que en el desarrollo de la lengua decantó en la palabra ominoso y el segundo en agrupar todo aquello que despierta en nosotros el sentimiento de lo ominoso dilucidando el carácter escondido a partir de algo común a todos los casos. Ambos caminos llevarán a la misma conclusión; *“lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”* (Freud 1919, p.220).

A continuación consultando en varios diccionarios, traza detalladamente la deriva lingüística de la palabra alemana *unheimlich*, tomando como punto de partida un trabajo de Jentsh, quién propone que lo ominoso sería igual a lo no familiar. Freud advierte que la palabra *heimlich*,

⁴¹ De acuerdo a Freud (1919) la estética es la *doctrina de las cualidades de nuestro sentir*, y se ocupa de mociones de sentimiento amortiguadas, de meta inhibida. De acuerdo al diccionario RAE, la estética es la ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte.

pertenece a dos círculos de representaciones; el de lo familiar, lo agradable y también el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto. Adicionalmente, y siguiendo a Schelling, destaca que *unheimlich* (que solo sería lo opuesto al segundo significado), es aquello que estando destinado a permanecer en secreto, sale a la luz. Con estas dos evidencias centrales finalmente concluye que *heimlich* ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir con su opuesto *unheimlich*, que sería de este modo, una variedad de *heimlich*. Prosigue con la investigación detallada de los casos de lo ominoso (el segundo camino), indagando en: cosas, impresiones, personas, procesos y situaciones capaces de despertar dicho sentimiento.

Nuevamente parte desde lo avanzado por Jentsch, quién señala que E.T.A Hoffmann es un escritor que consigue de manera exitosa despertar en los lectores el sentimiento de lo ominoso. Para Jentsch lo ominoso es convocado cuando el escritor instala la duda sobre si en verdad un ser animado es un ser vivo y viceversa, tomando como ejemplo la figura de la muñeca Olimpia en *El Hombre de la Arena*. Freud discrepa de este contenido afirmando que el núcleo de lo ominoso en el mencionado cuento, se encuentra en el motivo del Hombre de la Arena, este es un personaje utilizado para amenazar a los niños que no quieren irse a la cama (figura 2)⁴². Este hombre malvado les arroja arena en los ojos hasta que estos estallan en sangre y les saltan de la cabeza, lo que aprovecha para meterlos a una bolsa para así llevárselos y dárselos de comer a sus hijos, que tienen unos picos curvos.

⁴² Reconocemos un personaje similar en el folclore hispánico, se trata del hombre o viejo del saco, un vagabundo que deambula por las calles en búsqueda de niños que se llevará dentro de su saco. También reconocemos un personaje similar en el coco o cuco.



Figura 2. Goya, *Que viene el coco*,
1797.

Este siniestro personaje atormenta durante todo el relato a Nathaniel, el protagonista del cuento, presentándose bajo diferentes formas, llevándolo finalmente a la muerte. De la experiencia analítica Freud extrae que el dañarse los ojos es una fantasía que atemoriza a los niños y es con frecuencia un sustituto de la angustia de castración (aquí nos recuerda a Edipo, quién se ciega a sí mismo como castigo). Entonces el cuento entero cobra pleno sentido al sustituir el Hombre de la Arena por el padre, de quién se espera la castración. La angustia ante el Hombre de la Arena es reconducida entonces hasta la angustia del complejo de castración (figura 3).



Figura 3. Goya, *Saturno devorando a su hijo*, 1819-1893.

Freud continúa citando *Los elixires del diablo*, novela de Hoffmann en la que estarían presentes múltiples elementos evocadores de lo ominoso; la presencia de dobles, el salto de procesos anímicos de una persona a la otra (telepatía)⁴³, la identificación con otra persona hasta equivocarse sobre el propio yo (duplicación, permutación, división del yo)⁴⁴, y el permanente retorno de lo igual (rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales y nombres).

Demarcado el campo de lo ominoso en la novela, Freud se adentra en el terreno metapsicológico para explicar (y especular), sobre los orígenes de estos elementos. Siguiendo a O. Rank, afirma que el doble en su origen era una desmentida enérgica del poder de la muerte, esta representación

⁴³ También reconocemos este elemento en algunos fenómenos vinculados a la psicopatología de las psicosis, como la sustracción y difusión de pensamiento (Capponi 1987).

⁴⁴ Jaspers (1913), agrupó estos fenómenos bajo la rúbrica de la pérdida identidad, integridad y soberanía del yo.

nacería en el estadio del narcicismo primario y pasaría mediante un cambio de signo, una vez superada esta etapa, a ser el ominoso anuncio de la muerte. Ahora bien, existe otro contenido (¿o destino?), para la representación del doble, convertirse en una instancia que trata al resto del yo como a un objeto, la conciencia moral. Adicionalmente pueden incorporarse a la figura del doble todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse y las decisiones voluntarias sofocadas que produjeron la ilusión del libre albedrío. Freud contra argumenta señalando que nada de lo descrito anteriormente es capaz de explicar el carácter ominoso del doble, que radicaría en último término en que es una formación originaria de las épocas primordiales del alma; *“ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, que tras la ruina de su religión, se convierten en demonios”* (ibídem, p. 236). Las otras perturbaciones yoicas utilizadas por Hoffmann serían del mismo modo, regresiones a épocas en las que el yo no se había diferenciado del mundo exterior ni del Otro.

Con respecto a la repetición, Freud evoca la experiencia cotidiana (relatando una anécdota personal en la que se perdió en un barrio de prostitutas) de repetir un mismo camino en el intento por salir de un determinado lugar, o encontrarnos varias veces con el mismo número en un solo día, aquí la clave de lo ominoso estaría en el carácter *no deliberado* de la repetición:

“En lo inconciente anímico, en efecto, se discierne el imperio de una compulsión de repetición que probablemente depende, a su vez, de la naturaleza más íntima de las pulsiones; tiene suficiente poder para doblegar al principio del placer, confiere carácter demoníaco a ciertos aspectos de la vida anímica, se exterioriza... en las aspiraciones del niño pequeño y gobierna el psicoanálisis de los neuróticos en una parte de su decurso. Todas las elucidaciones anteriores nos hacen esperar que se sienta como ominoso justamente aquello capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición” (ibídem, p. 238).

Otra fuente de lo ominoso brotaría de lo que Freud denominó la “omnipotencia del pensamiento” característica del animismo primitivo, y para ilustrarlo, cita un ejemplo literario y el caso del hombre de las ratas: Lo ominoso sería entonces lo que logra tocar los restos de esta actividad animista incitando su exteriorización en el presente. Continúa yendo y viniendo hacia la metapsicología; *“Si... todo afecto... se transmuda en angustia por obra de la represión... eso*

angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso... pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión” (ibídem, p. 240-241).

Prueba de esto sería el sentimiento ominoso que experimentan muchas personas en todo lo relacionado con la muerte y los cadáveres, esta actitud frente a la muerte ha sido atemperada en la actitud de la piedad. Freud concluye que: con la repetición no deliberada; el animismo⁴⁵; la omnipotencia de los pensamientos; las fuerzas que procuran daño en secreto; el nexo con la muerte y el complejo de castración, se agotan casi completamente los factores que tornan ominoso lo angustiante. Otra representación ominosa es la fantasía de ser enterrado tras una muerte aparente, Freud (basándose en el análisis del Hombre de los lobos), discierne en esta representación (así como en el carácter ominoso que tienen para algunos hombres los genitales femeninos), la fantasía inconsciente de vivir en el seno materno. De manera más general se tendría el efecto de lo ominoso cuando, se borran las fronteras entre realidad y fantasía; “*cuando aparece ante nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume plena operación y el significado de lo simbolizado*” (ibídem, p. 244). Lo ominoso sería siempre lo que antes fue doméstico y familiar, y el prefijo “*un*”, de la palabra *unheimlich* no sería otra cosa que la marca de la represión.

En la última parte del artículo, fiel a su estilo, Freud contra argumenta sobre sus propios postulados, ya que para todos los ejemplos propuestos de experiencias evocadoras de lo ominoso podrían encontrarse otros análogos que los contradecirían. Para resolver este impase, Freud establece un distingo entre lo ominoso en la creación literaria (de la que extrajo casi todos los ejemplos), y lo ominoso en el vivenciar directo. Esto último, respondería a condiciones más simples, pero que abarcarían un número menor de casos, sólo lo ominoso del vivenciar podría ser reconducido directamente hacia *lo reprimido familiar de antiguo*⁴⁶. Lo ominoso en el vivenciar se produciría de acuerdo a Freud bajo dos modalidades: primero cuando parecen ser reafirmadas

⁴⁵ Lo ominoso de la locura tendría el mismo origen en el animismo; la exteriorización de unas fuerzas insospechadas en su prójimo, pero de las que el mismo sujeto se siente en algún lugar remoto capaz.

⁴⁶ Las bastardillas son mías.

ciertas convicciones primitivas superadas (animistas); *“Entonces es cierto que uno puede matar al otro por el mero deseo, que los muertos siguen viviendo y se vuelven visibles en los sitios de su anterior actividad, y cosas semejantes”* (ibídem, p. 247). En segundo lugar se produciría el efecto de lo ominoso cuando los complejos infantiles reprimidos son reanimados por alguna impresión, sería el caso del complejo de castración y de la fantasía del seno materno. Aunque establecida esta distinción-disección de lo ominoso del vivenciar, Freud termina señalando que; *“estas dos variedades... no se pueden separar con nitidez (ya que), las convicciones primitivas se relacionan de la manera más íntima con los complejos infantiles y, en verdad, tienen su raíz en ellos”* (ibídem, p. 248).⁴⁷

Ahora bien, lo ominoso de la literatura tiene que ser considerado aparte, ya que el reino de la fantasía mantiene la premisa de que su contenido se sustraiga del examen de realidad, el resultado se expresaría en una paradoja; *“muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real”* (ibídem). Esto se lograría especialmente cuando el autor sitúa su narración en el terreno de la realidad cotidiana y adicionalmente oculta durante largo tiempo, las premisas que ha escogido para el mundo creado por él. La ficción abriría al sentimiento de lo ominoso, posibilidades que escapan al vivenciar. Freud agrega que lo ominoso generado por el retorno de los complejos reprimidos se hace tan manifiesto en la creación literaria como en el vivenciar, sin embargo, lo ominoso que viene de lo superado, solo lo es en la creación a condición de que la narración se ubique en el terreno de la realidad cotidiana (condición ausente en los cuentos tradicionales que no nos provocan angustia ni el sentimiento de lo ominoso). Finalmente afirma que el creador literario establece una suerte de juegos de lenguaje y trama que le permitirían convocar y desconvocar el efecto de lo ominoso en el lector.

⁴⁷ En el primer caso se trataría de un problema en el examen de realidad, es decir de una cuestión de la realidad material, mientras que en el segundo caso, en el que la realidad psíquica ha reemplazado a la material, se trataría de la represión de un contenido y del retorno de lo reprimido, no de la cancelación de la creencia en la realidad material de ese contenido.

Discusión

Como mencioné en el párrafo introductorio, este ensayo no pudo ser clasificado en alguna de las categorías anteriores o esto hubiera sido posible, mediante un ejercicio de fuerza no menor. Aquí Freud comienza la reflexión desde un campo que no es ni el de la experiencia clínica, ni el de la literatura, tampoco el del arte propiamente tal, se ubica en un terreno que se constituye desde otros campos, el de la experiencia estética. A partir de una pregunta estética demarca dos trayectos para buscar su respuesta, en primer lugar el de la lingüística y en segundo, uno compuesto por la experiencia cotidiana y la literatura. Ambos caminos le permiten delimitar una cierta fenomenología de lo ominoso, sobre-determinada desde el oscuro entramado de lo inconciente.

Es interesante preguntarse por el momento en que fue emergiendo este trabajo aún cuando no podamos resolver la pregunta. Al ser un texto perfectamente acabado, nos resulta difícil intuir desde donde comenzó Freud. Dos parecen ser las alternativas posibles; ¿Comenzó realmente desde una pregunta por lo ominoso?, ¿o se trata más bien de un ensayo destinado a ejemplificar precisamente los elementos más ominosos de la teoría? Aunque él mismo afirmó que su interrogación es de índole estética, la época en la que fue publicado el ensayo, apenas un año antes de *Más allá del principio del placer*, y la afirmación a modo de conclusión con la que inicia el texto; “*lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo*” (Freud 1919, p.220), nos hacen inclinarnos por la segunda.

Desde este punto de vista, el ensayo recurriría a la literatura y a la experiencia cotidiana para ejemplificar conceptos tan fundamentales como; la angustia de castración, la compulsión de repetición y la pulsión de muerte. Sin embargo, no es posible clausurar la primera posibilidad del todo y desde ésta abrimos a la especulación sobre el valor que, por ejemplo, podrían haber tenido los elementos puestos en juego en este texto para la construcción de la compulsión de repetición (como se mencionó anteriormente, la angustia de castración ya había sido intuita desde el autoanálisis de Freud). Aunque para formular el concepto, Freud se apoya en; el juego de un niño, el sueño traumático de los neuróticos de guerra y en la transferencia (Freud 1920), bien

podría haber insertado en esta serie; la literatura de Hoffmann, y su mencionado extravío en Roma, en el que se vio incapaz de escapar de la inquietante presencia de la mujer (amante). Acaso una afirmación más apoye esta segunda alternativa, y es la referida a la posibilidad de la creación literaria para abrir espacios de lo ominoso que están ausentes en el vivenciar cotidiano, esto se lograría especialmente cuando el autor sitúa la trama en el terreno de la realidad cotidiana y adicionalmente oculta las premisas rectoras de ese mundo de realidad.

Sobre el efecto de lo ominoso en el lector, es importante ubicarlo en perspectiva con lo planteado por el mismo Freud en otros escritos anteriores sobre la experiencia lectora, retomando con esto algo de lo señalado en el capítulo dos. En *Personajes psicopáticos en el escenario*, Freud señala las condiciones que debe cumplir un texto para generar una experiencia placentera en el lector⁴⁸; el personaje no debe ser un psicópata, el autor debe suministrar una prima de placer previo de carácter estético-formal, atemperar el conflicto y finalmente debe estar presente una condición neurótica en el lector, que permita la identificación con el texto. Antes de eso, y de manera severa, Freud sanciona que un texto o una obra de arte no pueden generar sufrimiento en el lector, e incluso critica, sin señalar ejemplos específicos a quienes intentan crear en esa línea. Ahora bien, transcurridos doce años desde ese texto, seis desde *El interés por el psicoanálisis* (en el que aparentemente mantiene las premisas sobre los cánones estéticos), y sobre todo habiendo experimentado la guerra en carne propia y visto la destrucción más brutal de todo lo construido hasta ese entonces, con la pulsión de muerte viva en su pensamiento, cabría preguntarse. ¿Habrá comenzado a ampliar su estricto canon estético, abriendo la puerta a manifestaciones de arte y literatura que dan un paso más que el dado por el romanticismo?⁴⁹ El desconcierto y rechazo de Freud ante algunos movimientos de vanguardia como el expresionismo alemán (Figura 4) y el surrealismo⁵⁰, plasmado en su correspondencia, darían cuenta de lo contrario (Thévoz 2014).

⁴⁸ A las condiciones señaladas en ese texto, añadí la transitoriedad de la experiencia, en consecuencia con lo señalado por el mismo Freud en el escrito que lleva el mismo nombre.

⁴⁹ Aunque Hoffmann es considerado como una de las principales figuras del romanticismo alemán, desde cierto punto de vista, sus obras al igual que las de Poe, se sitúan más cerca del horror que de la literatura romántica de Goethe.

⁵⁰ Así respondía Freud una carta de Breton, quién lo interrogaba sobre puntos de articulación entre las artes y la ciencia: “Aun cuando recibo tantas muestras de interés de usted y de sus amigos hacia mis investigaciones, no estoy en estado de ver claramente qué es y qué quiere el surrealismo. Tal vez no he hecho nada para comprenderlo, pues estoy muy alejado del arte”. (Freud en De los Ríos 2004, p. 43).

¿Pero será posible un pensamiento centrado en la problemática de la destructividad sin estar abierto a experiencias estéticas de ese orden? Hacia el final de su vida Freud parece reconsiderar (al menos mínimamente) su postura hacia el movimiento surrealista a propósito de la visita que le hizo salvador Dalí en Londres y tal vez dicha apertura se encontraba en germen en lo inconciente ya desde el ensayo sobre lo ominoso, nunca podremos saberlo.

Otra posibilidad emerge si distinguimos el movimiento romántico de las vanguardias emergidas tras la primera guerra mundial. La literatura romántica, si bien se acercó a un encuentro con lo imposible (Kristeva 1999), permaneció más cerca del plano simbólico que los movimientos posteriores (contemporáneos a Freud) como el expresionismo y las vanguardias dadaísta y surrealista.



Figura 4. Ernst Kirchner, *Cocina alpina*, 1918.

Lo importante de esta digresión es que el texto sobre lo ominoso señala un nuevo entrecruzamiento entre literatura y psicoanálisis. Ya no es solo una fantasía de grandiosidad ni un deseo inconciente lo que debe estar presente en el lector neurótico para habilitar el goce estético, sino que es la compulsión de repetición la que debe habitar en el lector para permitir la resonancia de las crudas repeticiones de una obra y la emergencia del sentimiento de lo ominoso, que a su vez nos abriría las puertas sobre para una reflexión sobre la violencia y el horror, más allá del principio del placer. Es en esta línea en donde es posible situar toda una tradición literaria⁵¹ posterior en la que cabe mencionar como ejemplo a: Allan Poe; algunas obras de Conan Doyle como *El sabueso de los Baskerville*; toda la literatura de Patricia Highsmith y Stephen King; y parte del ingente universo literario de Roberto Bolaño, autor cuya obra *2666*, en sus posibilidades de articulación con el psicoanálisis, abordaré en la última parte de este trabajo.

Pienso siguiendo a Freud, que la literatura de lo ominoso, es un valioso puntal para el trabajo clínico con pacientes en los que predominan los pasos al acto, la repetición, la somatización y la dimensión sadomasoquista de la experiencia. Estos elementos despertarán la sensación de lo ominoso en el analista, en sus diferentes variantes, el lector-analista que haya buceado más allá de su análisis en las profundidades del océano de lo ominoso en la literatura (y también en las representaciones plásticas), podrá percibir mejor aquellos elementos que se resisten a ser analizados y son puestos en juego al modo de somatizaciones y de evacuaciones o descargas no metabolizadas.

⁵¹ Pienso que en el campo de la plástica, algunos ejemplos de la misma tradición lo constituyen parte de la obra de Goya, ciertos aspectos de *El Bosco* y el trabajo de Juan Guillermo Lorca entre otros.

Capítulo 6

El valor de la literatura para Freud y elementos para una Clínica de Inspiración Literaria.

El propósito de esta primera parte fue delimitar las posibilidades de articulación entre literatura y psicoanálisis a partir de los escritos de Freud que versan principalmente sobre literatura, para así intentar discernir si el tránsito que se desprende de ellos nos lleva hacia el psicoanálisis aplicado, o bien hacia la posibilidad del establecimiento de las bases de una cierta clínica de inspiración literaria.

Sobre el modo de agrupación de los textos y la lectura de ellos.

Como advertí al inicio, este es sólo un modo de abordar el problema y acaso no el más correcto, pero a favor de la opción escogida puedo señalar que en ella la especificidad es elevada, Freud habla sobre, a partir, y con la literatura. El trabajo de agrupación de los textos fue realizado con posterioridad a su examen siguiendo un criterio que parecía desprenderse directamente de ellos, una vez agrupados en los apartados que constituyen los capítulos, he seguido (sin saberlo de antemano), la sugerencia de Thévoz planteada a propósito de la posibilidad de construcción de una estética psicoanalítica; *“Amparados en una atención flotante sobre el conjunto de los textos... hemos apropiarnos aquí y allá de unos elementos de análisis, que, reagrupados según la perspectiva que nos interesa, entran en contradicción flagrante con el academicismo manifiesto”* (Thévoz 2014, p.113).

Aunque no es mi propósito incursionar en el campo de la estética, pienso que las palabras de Thévoz son aplicables para el discernimiento de las posibilidades de articulación entre literatura y psicoanálisis y más precisamente para comenzar a señalar lo que puede aportar la literatura al psicoanálisis. Por tales motivos, creo que es posible extraer de esta primera parte algunas conclusiones válidas, que aporten una visión complementaria al punto de vista tradicional sobre la articulación entre las dos disciplinas.

Del psicoanálisis aplicado hacia la fecundación del psicoanálisis por la literatura

Se ha planteado que la relación entre literatura y psicoanálisis consiste básicamente en transponer conceptos desde la teoría psicoanalítica hacia la literatura, lo que se denomina psicoanálisis aplicado. Esto marca de manera clara la dirección en la que se piensa la relación, estableciendo un método de lectura y aprehensión de la obra desde el prisma psicoanalítico (Bayard 2009). Las dos vertientes de análisis derivadas de esta concepción condujeron por un lado al psicoanálisis del autor y por otro al método de lectura interpretación de la obra (Le Galliot 1977, Bayard 2009). El primer método consiste en rastrear en el texto; elementos, temas y símbolos, que añadidos a los datos biográficos que se poseen sobre el autor, permitan establecer una relación entre aspectos de la personalidad del autor y el contenido de la obra. Considera el objeto de estudio como un conjunto de síntomas, aventurando un diagnóstico sobre la personalidad del escritor (Le Galliot 1977). El segundo método consiste en estudiar las significaciones inconscientes de la obra sin preocuparse por el autor, apartándose deliberadamente de toda información que lo concierna (Bayard 2009). Estas dos vertientes de análisis que dominan el campo de la crítica analítica comparten un punto central, la posición de superioridad que ocupa el psicoanálisis con respecto a la literatura.

Esta aproximación se deriva de los textos trabajados en los capítulos tres y cuatro, es decir de aquellos momentos en los que Freud toma como objeto de investigación la persona del escritor y/o, un texto. Más aún, pareciera derivar directamente de lo planteado por Freud en su breve comentario sobre el interés del psicoanálisis para la literatura. A esto mismo se refiere Bersani (2011) cuando afirma que las consideraciones de Freud sobre arte y literatura tienen a enfatizar la naturaleza sintomática o compensatoria de éstas. Sin embargo, como puede desprenderse del análisis de esos mismos textos, así como de los textos discutidos en los apartados restantes, esta aproximación sólo cubre una parte de las posibilidades de articulación.

En el capítulo uno remarco que desde sus comentarios a Edipo Rey y Hamlet, Freud acude a la literatura para algo más que transponer conceptos, en verdad está buscando reafirmar intuiciones y lo que obtiene adicionalmente es una *complejización* de las mismas, en otras palabras, realiza un trabajo de apoyo y fecundación del psicoanálisis por la literatura. Esto también resulta

evidente en el ensayo sobre Lo ominoso en el que se reafirma el concepto de compulsión de repetición. Un ejemplo paradigmático pero en otro autor, lo constituye el trabajo que Lacan (1956), realiza con el cuento de Poe, *La carta robada*, para cimentar la hipótesis de la determinación del sujeto por el orden significante.

La metapsicología es una literatura

Otro punto que apoya el planteamiento del enriquecimiento del psicoanálisis desde la experiencia literaria es la afirmación de que la literatura permite llenar una brecha, tal y como la metapsicología y ambas se asientan sobre una premisa improbable, sujeta a verificación, la metapsicología es tal y como la literatura, *una ficción necesaria*. Este planteamiento se ve reforzado por los continuos elogios que realiza Freud a los poetas como queda en evidencia en el texto sobre Gradiva, y por las afirmaciones realizadas en el tardío ensayo, *Análisis terminable e interminable*: “*La bruja metapsicología, quiere decir. Sin un especular y un teorizar metapsicológicos. –a punto estuve de decir fantasear – no se da aquí un solo paso adelante*” (Freud 1937, p. 228).

La experiencia literaria: de la identificación al espacio transicional y del goce a lo ominoso, veleta para la clínica de lo extremo

En segundo lugar destaca el interés de Freud por los fenómenos de la creación literaria y la experiencia que desencadena la literatura en el lector. El primer punto es abordado someramente por Freud en el artículo sobre el creador literario. Los materiales del poeta estarían predeterminados por la existencia de fantasías actuales, pasadas y originarias a las que se anuda el cumplimiento de deseo, cuyo apaciguamiento llevaría al artista a escribir. El origen último de la creatividad sería entonces la sublimación de la pulsión sexual. Con posterioridad, autores de la escuela inglesa volverán sobre el problema del impulso creador⁵². Esta problemática no

⁵² Klein (1929, 1937) lo sitúa en la necesidad de reparación anudada al sentimiento de culpa que emerge en la posición depresiva. Winnicott (1970, 1971, 1971 b) propone que el origen está en la experiencia de omnipotencia inicial de bebé, facilitada por la madre antes del establecimiento del principio de realidad, se traduciría en un vivir creativamente que es igual a vivir sin estar cautivo de la realidad exterior y estaría vinculado el sentimiento mismo de existir.

constituye el objetivo específico del presente trabajo, pero es retomada en referencia a la clínica de inspiración literaria en la segunda parte.

Con respecto a la experiencia literaria, en la discusión sobre el artículo, *Lo ominoso*, planteé que quizá es posible hipotetizar un giro estético inconsciente en el pensamiento freudiano, desde lo planteado en *Personajes psicopáticos en el escenario*, en el que la posibilidad de disfrutar de un texto estaría dada por una identificación, hasta lo que se desprende del análisis de *Lo ominoso*, en concordancia con el giro de los años veinte, cuyo eje central es la introducción de la pulsión de muerte en la metapsicología (Green 1990). Con este elemento como base, propuse que si para el establecimiento de un goce (placer) estético, es necesaria la neurosis del espectador, también sería condición necesaria, para el goce de cierta tradición literaria, que abarca desde Hoffmann a Bolaño, la existencia o permanencia en lo inconsciente de ciertos aspectos vinculados a la repetición, la violencia y la destructividad, todos ligados a la esfera de la pulsión de muerte. El goce de esta experiencia, distinto al de la primera, se aproxima al concepto de Goce lacaniano, un placer doloroso, la senda hacia la muerte (Evans 2007). Esta literatura de lo ominoso, vinculada íntimamente con la compulsión de repetición, la pulsión de muerte y el goce, en su acepción lacaniana, sería de suma utilidad para trabajar con pacientes en los que éstas mismas dimensiones de lo inconsciente se manifiestan predominantemente en la experiencia y ayudarían al analista a tener mayor claridad sobre puntos no analizados que entran permanentemente en juego en esta clínica. A estas dos dimensiones, el placer de la identificación y la descarga, y el goce en lo ominoso, cabría sumar la satisfacción aportada por el establecimiento de un espacio transicional en el que el sujeto re-experimenta la omnipotencia creativa inicial a la vez que reconoce la existencia del principio de realidad.

Las condiciones mínimas para la inspiración literaria: Trasferencia con el autor, transferencia con el texto.

Ahora bien, si queremos avanzar un paso más para permitirnos realizar un trabajo *con-el-texto*, tal y como lo realiza Freud, es necesario que además de una experiencia de placer o goce, en última instancia del orden del afecto, se desencadene en el lector-analista un devenir asociativo que permita abrir la escotilla de lo inconsciente, tal y como lo haría un sueño. Creo que esta

condición doble, experiencia estética más desencadenamiento representacional, merece el nombre de *transferencia con el texto* (o bien de transferencia con el autor, tal y como lo destaque en el capítulo 3), y es facilitada, acaso también condicionada por un trayecto de análisis previo. Esta operación permite subvertir la posición de superioridad del psicoanálisis sobre la literatura y habilitar una operación de entrecruzamiento, sin embargo, hay que estar predispuesto al juego.

Pienso que ésta sería la actitud más provechosa de un lector-escritor-analista al momento de leer literatura, ya que permitiría eludir la violencia de una operación puramente interpretativa, considerando que ambos, el analista y el literato se aproximan desde vértices diferentes al mismo campo, el de los misterios de la condición humana y lo inconciente.

La transferencia de Freud con la gran mayoría de los autores y textos que trabajó era evidente y está a la base de la fibra palpitante de sus ensayos. Freud ubica con razón a Edipo Rey, Hamlet, Los hermanos Karamasov, etc., dentro de las obras cumbres de la literatura⁵³, lo que le brinda aún mayor solidez y valor al trabajo con los textos. Pienso que Roberto Bolaño y particularmente *2666* se encuentra en esta categoría de hombres que se han adelantado a las investigaciones de la ciencia, lo que justifica, sumado a su condición de hispanoamericano (o como diría Matta, *latinafro*)⁵⁴, la pertinencia de un trabajo con sus textos como intentaré en la última parte de esta tesis.

⁵³ Resulta interesante destacar la distinción que estableció Freud entre un gran libro, una obra cumbre y un buen libro, ya que lejos de minimizar la importancia de estos últimos, rescata la esencia de su valor. En el pequeño texto, “*Respuesta a una encuesta sobre la lectura y los buenos libros*” (Freud 1906), considera que un buen libro (le fue solicitado nombrar diez de ellos), no es ni una obra grandiosa, ni una obra de suma importancia, sino un libro en el cual uno pueda sentirse como en compañía de un buen amigo, al que deba parte de su conocimiento de la vida y de su cosmovisión propia, que uno haya gozado y que recomiende de buena gana, sin que en esa relación se vislumbre una excesiva admiración o la sensación de insignificancia ante los textos. Tras nombrar sus diez buenos libros, concluye señalando que ésta es una cuestión (la de los buenos libros), sobre la que podría haberse extendido indefinidamente.

⁵⁴ Expresión de Roberto Matta (Carrasco 2011), para designar a los habitantes de Centro y Sur América, reconociendo el importante acervo cultural que nuestro continente recibió de África.

Es la locura quién habla

Antes de concluir esta primera parte, quisiera remarcar dos puntos señalados anteriormente. El primero se deriva del análisis de *El delirio y los sueños*, y se refiere al tratamiento analítico de la psicosis y los estados fronterizos, y lo que éste aporta a la clínica analítica en su conjunto, y especialmente a la psicósomática. Tal y como la locura de Hanold le habla a Gradiva y ésta se introduce en ella como una compañera, es la locura de un paciente la que le habla ¿a quién?, en determinados momentos al analista, y éste, atento a las resonancias de su propia locura se permite escuchar y acompañar, como un compañero de batalla, Sancho Panza, firme junto al Quijote en su loca cruzada, que no necesariamente es la de un sujeto que desde la óptica psicopatológica-fenomenológica ha sido llamado, psicótico (Davoine, Gaudilliere 2011).

Conclusión

En suma, la relación de Freud con la literatura trasciende el campo del psicoanálisis aplicado y la posición de superioridad del discurso psicoanalítico queda en entredicho desde la evidencia extraída de los mismos textos freudianos, ya que ésta, si bien es cierto sirve como medio para reafirmar y ejemplificar la teoría, también la *enriquece, complejiza e inspira*. Los elementos que extraigo para comenzar a cimentar una clínica de inspiración literaria son: en primer lugar la concepción de la metapsicología como una literatura; en segundo lugar la necesidad de reflexionar o al menos tener presentes las problemáticas de la experiencia estética y de la creación ya que ellas constituirían posibilidades para metaforizar la situación analítica; y en tercer lugar, el hecho de que mediante el establecimiento de una relación de transferencia con un texto o un determinado autor, el analista gracias a su trayecto de análisis, puede extraer algunos elementos que enriquezcan su escucha clínica.

Aún puedo recoger una evidencia más para reforzar el valor de la literatura como inspiración para Freud y la concepción de la metapsicología como una obra literaria. Esta evidencia, tal vez la de mayor peso es planteada por el mismo Freud al escritor italiano Giovanni Papini (1931)⁵⁵:

⁵⁵ La entrevista fue publicada en 1934 con el título de *Two visits*, en el periódico británico *Colosseum* (de Ávila 2009).

“Hombre de letras por naturaleza, aunque médico por necesidad, concebí la idea de convertir una rama de la medicina, la psiquiatría, en literatura. Aunque tengo el aspecto de un científico era y soy un poeta y un novelista. El psicoanálisis no es más que la interpretación de una vocación literaria en términos de psicología y psicopatología” (Papini 1931, p. 269).

En la mencionada visita, Freud afirma que los principales referentes para la construcción de la teoría fueron Reine, Zola, Mallarmé y Goethe, a ellos se suman las intelecciones que las tragedias griegas le proporcionaron para articular conceptos centrales como el complejo de Edipo y el narcisismo. *“El psicoanálisis había nacido, no, como dicen, de las sugerencias de Breuer o de los atisbos de Schopenhauer y de Nietzsche, sino de la transposición científica de las Escuelas literarias amadas por mí”* (ibídem p. 272). La mencionada entrevista es la verdadera confesión de un Freud que ante todo deseaba ser escritor, pero que por motivos económicos debió dedicarse a la medicina. A partir de aquí la especulación sobre el valor de la literatura para Freud parece recibir una confirmación definitiva y sustentaría de manera sólida todo el planteamiento de este trabajo, sin embargo el texto (cuya revisión íntegra recomiendo) tiene un carácter ficcional. La reseña de la visita a Freud es parte del libro titulado *Gog* del mismo Papini. Gog es un personaje diabólico, un millonario norteamericano llamado Goggins que gusta de tomar las tres primeras letras de su nombre como diminutivo para recordar a un personaje del apocalipsis. En el libro aparecen las visitas y entrevistas apócrifas que el antihéroe realizó a personajes como; Henry Ford, Gandhi, Einstein y... ¡Freud! Y en verdad la narración logra provocar ese efecto de verdad, tanto que ha sido tratada como verídica en algunas publicaciones (de Ávila 2009).⁵⁶

El acierto de Papini resulta notable, al menos para quienes pensamos que el psicoanálisis puede nutrirse a partir del arte y la literatura, aquellos que hemos leído los casos de Freud como novelas, los escritos técnicos como guiones de una drama a ser representado y sus escritos metapsicológicos como poemas cuyo sentido muchas veces debe ser desentrañado. Papini lleva a la ficción lo que muchos deseáramos leer y en verdad leemos entre líneas en los escritos de Freud, las referencias a la literatura abundan, mucho más que las filosóficas e inclusive las

⁵⁶ Otros lugares en los que el texto pareciera ser tratado como verdadero son; el sitio *web* de la asociación Latinoamericana de Historia del Psicoanálisis y la tesis de Magíster de Eduardo Pozo (que tomaré como referencia posterior), quién realiza una lectura histórico-psicoanalítica de la novela 2666 de Roberto Bolaño.

científicas. El psicoanálisis es una verdadera epistemología articuladora de los dominios en apariencia más contrapuestos; las ciencias físicas y biológicas por un lado; y la literatura y el arte por otro. El discurso psicoanalítico se nutre y enriquece de ambos dominios, esto puede complejizarlo en demasía y podría dar cuenta de lo que Bersani (2011) señala como su característica distintiva, esto es; el ser un discurso situado desde su origen *al borde del colapso teórico*.

Más allá de esta especulación, la idea central puede ser formulada al modo de paradoja; la mayor evidencia acerca del valor de la literatura para Freud y por lo tanto para todo el discurso psicoanalítico está tomada de un texto ficcional, y una vez más el poeta se anticipa a las investigaciones de los científicos, es Papini con su literatura quien se adelantó a todos los que intentaron e intentamos tender puentes entre el psicoanálisis y la literatura, hasta cierto punto, la verdad de Papini constituye la realidad psíquica de los analistas de inspiración literaria.

Desde aquí, y en concordancia con lo planteado por Aceituno (2013), es posible comenzar a afirmar que la experiencia literaria es una metáfora de la experiencia analítica y viceversa y a ratificar la afirmación inicial acerca de que las posibilidades de articulación entre psicoanálisis y literatura superan con creces a la psicobiografía y a la lectura-interpretación de la obra. Estas son las propuestas que continuaré desarrollando a lo largo de este trabajo.

(Paréntesis 1: Enrique Lihn)

Enrique Lihn (1929-1988) perteneció a la generación del cincuenta, grupo de escritores fuertemente influenciado por el psicoanálisis freudiano. Aunque Lihn citó varias veces a Freud en ensayos y comentarios sobre literatura, y en el poema *Por qué escribí*, afirma haber leído *con obscena obsesión a unos cuantos psicólogos*, en la bibliografía consultada no logré encontrar un ensayo eminentemente psicoanalítico. Por otro lado su poesía perspira psicoanálisis y él mismo intentó hacer ante todo una poesía situada, en la que los hechos son narrados desde su ocurrencia en “*un espacio real*” y vistos *desde la óptica de un yo confesional* (Hahn 2014). Considero que su mención es importante a modo de paréntesis para señalar una posibilidad de articulación que podría denominarse inversa, ya que es el psicoanálisis en su corpus teórico e histórico, el que es tomado por la literatura como elemento para poetizar. Esto queda claro al leer el siguiente poema de Lihn (2014).

Homenaje a Freud

Freud, el resucitado,
vuelve a encender la luz en el abismo
contra su propio voto de censura,
y ésta es la sesión definitiva.

Todos los medios fueron ensayados
para quitarle al viejo su palabra,
el mismo se prestó al experimento;
pero la selva del puritanismo
no lo pudo roer hasta los huesos
ni él mismo pudo dar la cara en falso.

La verdad está aquí, desesperada
por el acoso, las mutilaciones
y los milagros de la ciencia, rompe,

al avanzar con paso zigzagueante,
el círculo de tiza y, en un grito
que no estaba en el texto, el pudridero
de ese “santo remedio”: la mordaza

En el brasero de los acusados,
aunque brillen cien años por su ausencia,
terminarán asándose los jueces.

Esa frente surcada de escrituras
lo había visto bien: el sufrimiento
viene de la raíz: el hombre crece
ligado al mundo por el sexo, nadie
puede volver a descubrir el fuego
sin destruir el fruto en su carozo.

El árbol de la ciencia
es una gran patraña abominable:
ha florecido a expensas del espíritu;
es natural que todo lo envenene.
Atención: fue plantado en Palestina,
fósil viviente, nada más que piedra
nutrida con el polvo del desierto.
Convendría instalarlo en la vitrina
del Museo del Hombre en su lugar
junto al poste totémico.

Empezó por hundir el paraíso
y ha terminado ensombreciendo al mundo.
El mal estuvo en no arrancarlo a tiempo,
en aceptar que se extendiera a bosque,
en no pedir manzanas al manzano.

La verdad, todo el mundo la confirma,
antes que nadie, sus impugnadores;
esas máscaras hablan por sí solas
diga lo que dijere el rostro oculto
del pretendido amor a lo divino.

¿Por quién juran los ángeles?

La carne es la semilla y es el fruto,
y el corazón florece en su trabajo
de dar y recibir el paraíso.

Recójanse los falsos testimonios.

Segunda parte

LITERATURA Y PSICOANÁLISIS EN AUTORES CONTEMPORÁNEOS.

Con posterioridad a Freud, muchos psicoanalistas han incursionado en el psicoanálisis aplicado trascendiendo la teoría psicoanalítica, dialogando con disciplinas como la lingüística y la neurociencia cognitiva, manteniendo y ampliando los vínculos con los otros campos de aplicación del psicoanálisis (sociología, antropología, religión). En el ámbito específico de la relación entre psicoanálisis y literatura, he decidido revisar tres autores que a mi juicio destacan por la originalidad y complejidad de sus propuestas: Julia Kristeva, Norman Holland, y Patricio Marchant. Estos autores, de nacionalidad búlgara, estadounidense y chilena, conformarían junto con Freud una cartografía preliminar de la relación entre literatura y psicoanálisis.

Holland, formado inicialmente en ingeniería eléctrica y leyes, reorientó sus intereses hacia la crítica literaria y el psicoanálisis. Interroga la teoría literaria contemporánea y ante todo se pregunta por el papel del lector y de la experiencia de lectura, por cómo el aparato psíquico se relaciona con los textos (Paris 2004). Basándose en reflexiones teóricas y estudios empíricos, elabora una *Teoría de la respuesta lectora*, sosteniendo que como lectores enfrentados a un texto, configuramos una red de sentidos en cuyo centro se encontraría la fantasía nuclear del lector, que podría ser revelada mediante un trabajo analítico. Estas ideas son abordadas en el libro, *Las dinámicas de la respuesta literaria*, publicado en 1968. La literatura transformaría las fantasías, permitiendo eludir la censura y encontrar su satisfacción. La lectura permite al lector recrear su identidad, proyectar su personalidad en la obra y transformar sus deseos y miedos por medio de una transacción mantenida con el texto (Paris 2004). Leer el texto sería ponerse en contacto con un cierto repertorio interno; subjetivo, extraño, ominoso y huidizo.

Del extenso trabajo de Julia Kristeva he tomado el concepto de re-vuelta, que fue desarrollado a lo largo de dos años con importantes contribuciones de la literatura y el psicoanálisis, que a su vez serían experiencias paradigmáticas de la re-vuelta. Para Kristeva la re-vuelta es una manera de evitar la muerte a la que nos conducen las nuevas sociedades posindustriales y poscomunistas caracterizadas por un vacío de poder y por un cambio de estatuto de la persona humana a persona patrimonial, en el sentido biológico. Al mismo tiempo, permitiría evitar las manifestaciones de

violencia descontrolada que tanto proliferan en la actualidad. Pero ¿en qué consiste específicamente esta re-vuelta propuesta por Kristeva?, a esa pregunta y a los elementos de este desarrollo susceptibles de ser extraídos para nutrir la propuesta de la clínica de inspiración literaria dedico el segundo capítulo de esta parte.

Finalmente en el tercer capítulo, tomo el estudio que Patricio Marchant (1939 – 1990), filósofo formado inicialmente en la Universidad de Chile y posteriormente en Francia con Jacques Derrida, realizó bajo los conceptos psicoanalíticos de Hermann, Ferenczi y Abraham, de las obras poéticas de Gabriela Mistral y Nicanor Parra. Pareciera ser que el estudio de Marchant fue el primer gran trabajo de psicoanálisis aplicado a la literatura realizado en Chile. ¿Por qué fue realizado por un filósofo y no por algún psicoanalista clínico? A esta pregunta intento responder en la discusión del capítulo, al tiempo que extraigo más elementos para la construcción del espacio que representa la propuesta de la clínica de inspiración literaria.

Capítulo 1

Normand Holland y la interacción sujeto-texto.

Normand Holland (New York 1927) realizó estudios de ingeniería y leyes antes de doctorarse en literatura inglesa en 1956. Impresionado por el *new criticism*⁵⁷, los textos de Freud sobre el chiste y el análisis de la novela *Gradiva*, se entrenó como psicoanalista en el instituto psicoanalítico de Boston, entre 1959 y 1966, en donde se analizó con Elizabeth Zetzel-Rosenberg⁵⁸ y estudió bajo el alero de la corriente que dominaba el psicoanálisis norteamericano en ese momento, la psicología del yo. Holland percibió que la mayoría de los trabajos psicoanalíticos que tomaban por objeto la literatura se centraban en interpretaciones edípicas del contenido, lo que había conducido a esta deriva del psicoanálisis aplicado a una suerte de estancamiento. Tomando como base los estadios pre-edípicos del desarrollo y el concepto de defensa, desarrolló un modelo de aproximación a la literatura desde el psicoanálisis, centrado en la interacción que se establece entre el texto y el lector (Holland 1999). Este desarrollo tuvo como corolario dos publicaciones sucesivas; *The dynamics of literary response* y *Poems in persons*⁵⁹.

Una pregunta guía toda la investigación de Holland; ¿Cuál es la relación entre los patrones que se encuentran objetivamente en un texto y la experiencia subjetiva del lector?⁶⁰ (Holland 1975,

⁵⁷ Esta escuela de crítica propone el análisis de fragmentos de prosa o poesía fuera de su contexto cultural e histórico (en esto coincide con el formalismo), un poema sería una estructura autosuficiente que el lector podría llegar a descubrir, a partir de la intuición y la emoción estética. El método de análisis propuesto por *la nueva crítica* consistía en investigar las tensiones, ambivalencias y paradojas de un texto para mostrar cómo se resuelven dentro de la misma estructura textual (Pineda-Botero 1995).

⁵⁸ Elizabeth Zetzel-Rosenberg (1907-1970), fue una psiquiatra norteamericana formada en la sociedad psicoanalítica británica en donde se analizó con E. Jones. Sus principales referentes fueron Donald Winnicott y los teóricos de las relaciones objetales. Desde su influyente posición en la sociedad psicoanalítica de Boston, realizó contribuciones en el campo de la alianza terapéutica y las dinámicas de la histeria y la depresión (Thompson 2005).

⁵⁹ En adelante; *Las dinámicas de la respuesta literaria* y *Los poemas en las personas*. Al no existir una versión castellana, en el caso de las citas textuales, he optado por traducir directamente el texto sin incluir la cita original en inglés.

⁶⁰ Para esto es básico pensar la literatura como experiencia, no como una forma de comunicación, expresión o un artefacto (Holland 1975).

Paris 2004). Se propone entonces establecer un puente entre objetividad y subjetividad⁶¹ y es precisamente para construir este puente que recurre a la teoría psicoanalítica.

De la prima de placer previo al manejo defensivo-formal de la fantasía.

Aunque en el desarrollo de *Las dinámicas de la respuesta literaria*, Holland va y viene desde reflexiones sobre el trabajo del creador literario y el texto mismo, a las operaciones efectuadas en el aparato mental del lector que constituyen en definitiva la experiencia literaria, para fines didácticos resulta conveniente abordar ambos campos por separado, comenzando por el primero.

Para Holland, un texto es; *“una colección discreta de palabras, a las cuales nosotros como audiencia le otorgamos sentido y vida en la medida en la que somos absorbidos por ella”* (Holland 1975, p. 179). Siguiendo la propuesta de *El creador literario y el fantaseo*, afirma que el texto nos presenta una fantasía central; *“la literatura, de una manera intensa, encapsulada, hace por nosotros lo que debemos realizar en la medida en que maduramos, transforma fantasías primitivas infantiles, en sentidos civilizados y adultos, esto es lo especial y maravilloso de ella”* (ibídem, p. 32). Y continúa apegado al mismo texto de Freud al señalar que la virtud del creador literario consiste en atemperar el carácter egoísta de su fantasía mediante variaciones y encubrimientos, y adicionalmente entregarnos una prima de placer previo de carácter exclusivamente formal. Estas dos operaciones permitirían superar el escándalo que podría provocarnos el texto (Freud 1908 [1907]).

Recordemos que hasta aquí llega la indagación de Freud. Aunque plantea que estas son las operaciones efectuadas por el autor para vencer la resistencia que implica la satisfacción pulsional en la fantasía, concluye el ensayo sobre el creador literario sin resolver cómo el poeta realiza estas operaciones; *“aquí estaríamos a las puertas de nuevas, interesantes y complejas indagaciones, pero, al menos por esta vez, hemos llegado al término de nuestra elucidación”* Freud 1908 [1907], p. 135).

⁶¹ Asumiendo de entrada que está teorizando sobre su propia experiencia con la literatura, se ubica como un caso clínico (un sujeto con una gran necesidad de ver y comprender lo que ve).

Holland retoma el desarrollo precisamente en este lugar, recurriendo a la noción de defensa, tal y como ésta es concebida por Otto Fenichel (2008) en *Teoría psicoanalítica de las neurosis*⁶². Propone que la literatura trata las fantasías mediante técnicas similares a los mecanismos de defensa, planteando una cierta equivalencia entre estos y algunas maniobras literarias así; la ironía sería similar (\approx), a la formación reactiva, la omisión a la represión o negación, la causalidad improbable a la proyección, etc. Mientras que algunas de estas defensas se prestan a formas puramente lingüísticas, la mayoría parece moldear una trama o argumento. A estas maniobras defensivas se sumarían las operaciones del trabajo de sueño (compartidas por el chiste), en particular el desplazamiento y la condensación, que proporcionan la base para la rima, la aliteración, la formación de estrofas y, más aún, corresponderían a lo que los críticos denominan ambigüedad o incluso ingenio.

En otras palabras, lo que en el texto parecen maneras puramente literarias de lidiar con las fantasías, en un aparato psíquico (escritor o lector) equivalen a las operaciones defensivas y mecanismos del trabajo de sueño y darían cuenta del *ars poetica*. Aquí Holland se encuentra con una paradoja; reconoce que para describir psicológicamente la combinación de agentes de transformación en un texto literario se requiere un término que no existe, ya que el término debería tener una connotación doble, para designar simultáneamente a algo que es *como* (\approx), un mecanismo de defensa, es decir del orden de lo inconciente, pero que no lo es, ya que se encuentra de manera explícita en el texto:

“Posiblemente podríamos hablar de maestría (control defensivo), estrategia adaptativa o maniobra defensiva, en lugar de mecanismo de defensa. Pero esto sería burdo, por lo que deberé continuar hablando de defensa. Por esto te solicito (lector), que recuerdes que pienso en algo que es muy similar a un mecanismo de defensa, pero que aparece explícitamente en el texto, como la trama, carácter o forma” (Holland 1975, p. 106).

⁶² “Un mecanismo de defensa es una estrategia inconsciente del yo, puesta en efecto automáticamente ante una señal de peligro que viene desde la realidad, el ello o el superyó” (Holland 1975, p. 52). Las defensas enumeradas por Holland son; represión, formación reactiva, proyección, introyección, identificación con el agresor, vuelta hacia sí mismo, regresión, escisión, simbolización, racionalización y negación.

Lo que Freud denominó como prima de placer de carácter estrictamente formal, para Holland constituye una ganancia de placer previo obtenida desde una maniobra defensiva. Sería por tanto la defensa (formal), la que abriría la puerta para una ganancia de placer aún mayor derivada de la satisfacción pulsional. Un pequeño placer en lo formal liberaría un placer mayor en el contenido. La forma permitiría efectuar una *voluntaria suspensión de la incredulidad* (desconfianza), que nos permite entregarnos a la experiencia literaria. Finalmente concluye que esta capacidad de experimentar placer no sólo desde la satisfacción pulsional, sino también desde la defensa (formal), podrían constituir un aspecto esencial de la creatividad.

Ahora bien, ¿Cómo operaría esta defensa formal?: Desplazando la catexis desde el nivel profundo de la fantasía hacia el nivel de actividad verbal, más superficial. Este desplazamiento de la catexis al que denomina *desplazamiento hacia el lenguaje*, que ocurriría siempre que la expresión de la fantasía advenga en un lenguaje otro diferente al que usualmente ocupamos, sería máximo en la música, o en ciertos tipos de poesía como la de Ogden Nash⁶³, y mínimo en la prosa. El desplazamiento permitiría manejar la fantasía en al menos tres sentidos; permitiendo la introyección *kinestésica* de los sonidos, ofreciéndonos una suerte de pseudológica intuitiva y finalmente mediante detalles particulares gratificando o transgrediendo nuestras expectativas acerca de la misma forma⁶⁴. La forma moldearía el contenido, cada palabra de un texto expresaría una fantasía y encaja en un patrón formal que maneja esa fantasía. “*En último término, es el acto de imaginar y escribir del escritor el que sitúa la fantasía y su manejo defensivo en el texto. Que fantasías y defensas escoge, como las manipula en el marco de su arte, son cuestiones concernientes al proceso creador*” (ibídem, p. 62).

El otro camino para reducir la angustia que emerge de la fantasía central es la asignación de un sentido, este estaría dado más por el lector que por el escritor, y corresponde a una operación efectuada a nivel consciente, que abriría una suerte de camino sublimatorio para la gratificación

⁶³ Ogden Nash (1902-1971), fue un poeta norteamericano conocido por poseer un verso ligero y humorístico, con un magistral uso de la paronomasia (recurso fónico de emplear parónimos, palabras que tienen sonidos diferentes pero significados semejantes) y la inclusión frecuente de neologismos.

⁶⁴ A modo de ejemplo, sugiero seguir los siguientes enlaces hacia dos poemas narrados por sus respectivos creadores: *Born into this*, de Charles Bukowski y *Ajedrez* de Borjes, <https://www.youtube.com/watch?v=9rEK-oqizo0>, <https://www.youtube.com/watch?v=6knchcz-da4>.

de la fantasía. Este último punto nos sitúa de lleno sobre la experiencia literaria. ¿Qué le sucede a un lector cuando se enfrenta a un texto?, es la otra tónica abordada por Holland.

La experiencia literaria universal.

Holland (1975) propone que la experiencia literaria comienza con lo que Coleridge⁶⁵ denominó, la *suspensión voluntaria de la incredulidad*⁶⁶, la adopción de un extraño estado mental en el que aceptamos todo tipo de irrealidades y premisas improbables, siendo absorbidos por el texto literario o una obra de arte, lo que nos lleva a sentir que lo que está ahí fuera, en el texto, está dentro, en nuestro aparato psíquico. Esta actitud nos es permitida por el hecho de que conscientemente sabemos que nos estamos enfrentando a una ficción, no a la realidad, por lo tanto no debemos actuar. Por el contrario, la obra de arte se nos presenta como inútil, no nos demanda una acción. Precisamente es esta suspensión de la actividad motora, la que permite la regresión a un tiempo primero, en el que alucinamos para la satisfacer nuestros deseos (Freud 1900-1901). De este modo, la experiencia literaria así como la artística se sitúan en serie con el sueño, permitiéndonos una total inmersión en la fantasía.

Y si la inhibición motora nos permite el deslizamiento en las fantasías, es la promesa de gratificación la que nos atrae hacia ellas. Al momento de encontrarnos con una obra de arte o un texto, ya portamos toda una serie de experiencias placenteras que conformarían una matriz en nosotros, lista para recibir una obra de arte o un trabajo literario. De esta serie, la primera de las experiencias de gratificación (portadora de una satisfacción oral), tomar algo dentro de nosotros para saciar nuestra hambre, proporciona la imagen para comprender la experiencia literaria. En otras palabras, *introyectamos* la obra⁶⁷. Pero en un tiempo primario, no distinguimos nuestro yo

⁶⁵ Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), fue un poeta, crítico y filósofo inglés, considerado uno de los fundadores del romanticismo en Inglaterra.

⁶⁶ De acuerdo a Holland (1975), esta idea es equivalente a lo que se ha denominado; la maniobra estética en las artes visuales (Berenson), o lo que Bachelard planteó sobre la poesía, en tanto que un poema nos posee completamente. Una operación similar ocurriría en el proceso creador.

⁶⁷ La introyección es el proceso mediante el cual el sujeto pasa en forma fantaseada de afuera hacia adentro del aparato objetos con sus cualidades inherentes (Laplanche y Pontalis 1996). En el caso particular de la literatura, de acuerdo a Holland, dependería de nuestro conocimiento consciente de que nos enfrentamos a una ficción y por lo tanto no tendremos que actuar.

del mundo externo (Freud 1925, 1930 [1929], Holland 1975). Y es precisamente porque en la experiencia literaria estamos siendo gratificados de manera constante, que ésta nos transporta a este tiempo primero, el tiempo del *infans*⁶⁸, en el que las barreras *dentro-fuera*, *self-no self*, se tornan difusas. Siguiendo a Winnicott, Holland señala que del mismo modo que en este tiempo no hay *infans* sin cuidado maternal, no habría audiencia (lectores), sin un trabajo literario. En la literatura reviviríamos nuestra experiencia de *self* indiferenciado. Absorbemos y somos absorbidos en la experiencia literaria.

Finalmente la hipótesis de la introyección permitiría dar cuenta de dos funciones adaptativas de la lectura. Siguiendo a Marion Milner, señala que la experiencia literaria al difuminar las barreras; *self-no self*, dentro-fuera y pasado-presente-futuro, nos permitiría (especialmente a los niños y al igual que el juego) aprender a distinguir las fronteras entre estas entidades. Regresaríamos preparándonos para el futuro crecimiento, dando un paso atrás para posteriormente dar dos hacia adelante⁶⁹. La otra función sería permitirnos sentir y responder ante ella, de maneras mucho más profundas y variadas de lo que lo hacemos ante la realidad.

Una vez inmersos en la experiencia literaria nos encontramos con las fantasías que habitan el texto, estas han sido manejadas de modo dual por el autor, primero mediante la forma, como expliqué más arriba, y segundo por la trama. Para poder continuar experimentando una gratificación con el texto, debemos de acuerdo a Holland, efectuar una operación de atribución de sentido (o de significancia). Esta atribución de sentido, no es otra cosa que la generación una afirmación acerca de lo que en un trabajo literario es lo suficientemente general para tener una cierta validez universal. La operación del lector consistiría en fijar esta proposición universal que derivada del texto, informa y permeabiliza la totalidad. Desde el punto de vista psicoanalítico esta operación sería análoga a la sublimación de una fantasía infantil que advendría en el texto bajo la lógica del proceso primario (Holland 1975). Al permitir la gratificación pulsional por la vía de la sublimación, esta operación continuaría generando satisfacción, pero adicionalmente es el aspecto defensivo de ésta el que nos permite lidiar con la angustia desarrollada desde la

⁶⁸ Carente de la capacidad de hablar, al igual que nosotros en la experiencia literaria.

⁶⁹ Holland homologa este punto de la experiencia literaria al concepto de adaptación regresiva de Hartmann.

fantasía (Holland 1975). Esta operación de atribución de sentido de carácter fundamentalmente abstracto tendría un carácter mayoritariamente consciente y egosintónico. Recapitulando, Holland plantea que la respuesta lectora a un texto tendría tres niveles:

“El sentido representa nuestra intelección consciente acerca de un texto como entidad separada. La forma, de la que normalmente no recibimos noticia, pero a la que podemos atender si nos concentramos en ella representaría el nivel preconscious. Finalmente, la fantasía nuclear de un trabajo, que no podemos recuperar sin un esfuerzo considerable y aún es posible no encontrarla estaría en el nivel inconsciente de la respuesta” (ibídem, p. 181).

Cuando estamos inmersos en una experiencia literaria, cada uno de estos niveles simultáneos depara una satisfacción a la vez que modifica la satisfacción en los otros niveles. Holland esquematiza su modelo de respuesta lectora a la vez que destaca que cumple con los requisitos de una exposición metapsicológica.

De manera análoga a lo sucedido con la forma, la operación de atribución de sentido nos proporcionaría tres vías de gratificación: En primer lugar, el sentimiento de que estamos en una tarea; moral, social o intelectualmente responsable, disminuye la culpa y la angustia, sería entonces una concesión al superyó: *“La literatura tiene en ella algo de saturnalia: el superyó habilita al yo para transgredir todo tipo de tabús por un tiempo limitado, luego restablece el control, y este restablecimiento del control, adviene por sí mismo en una experiencia de alivio y maestría”* (Holland 1975, p. 334). En segundo lugar, implicaría un ahorro de energía para el manejo de los datos perceptuales. Finalmente, mediante el manejo de las fantasías otorgaría una gratificación pulsional, tanto a eros, como a tánatos (tal y como el juego). Aunque en cierto sentido no importa si esta operación está en el texto o debe realizarla el lector, si es éste último el que debe realizar gran parte de la maniobra, deberá gastar más energía y acceder a modos de procesamiento más conscientes, lo que traería como consecuencia un alejamiento de la experiencia primaria de introyección y fusión con el objeto-texto y generaría una tipo de respuesta carente de afecto, que asociamos con el teatro del absurdo, como el de Ionesco. Esta operación de atribución de sentido permitiría entonces, eludir a la censura y disfrutar del contenido de la fantasía.

Finalmente señala que al ser la experiencia literaria altamente subjetiva, los tres elementos; fantasía, forma y sentido otorgan diferentes grados de satisfacción a cada uno de los lectores de una obra, por lo que la experiencia final dependería en último término de la personalidad del lector. Incluso la posibilidad de que un determinado sujeto guste o no de una obra, dependería de que el manejo formal y las técnicas defensivas presentes en el texto coincidan con las suyas. En este punto propone que la única forma de testear su modelo, sería presentar un texto, película u obra de arte, a un sujeto y solicitarle que la reproduzca con sus propias palabras, de la manera más libre posible, dejando fluir sus propias asociaciones.

La experiencia literaria individual.

El primer libro de Holland cierra con la proposición de que en último término debería ocurrir una suerte de coincidencia entre las fantasías y defensas presentes en el texto y las del lector, para que éste experimente una lectura como placentera. Sin embargo, este punto de vista que nos lleva de lleno a la experiencia literaria, no tanto como fenómeno universal sino más bien radicalmente individual y subjetivo, es modificado en *Los poemas en las personas* (Holland 1975 b), libro en el que pone a prueba su modelo mediante un diseño experimental. El resultado es un avance en sus concepciones de la respuesta literaria; la experiencia literaria es más que una transformación, es una re-creación de un texto en y por el lector, a través de su identidad individual.

El concepto de *identity theme*⁷⁰, tomado de los trabajos de Heinz Lichtenstein, es el pilar fundamental del siguiente paso en la propuesta de Holland. De acuerdo a Lichtenstein, una persona llega al mundo con un cierto temperamento, estilo general o configuración organizacional inicial. En otras palabras, una identidad primaria, punto cero que precede a todos los otros desarrollos mentales. Luego nos desarrollamos en oscilaciones rítmicas, primero el *self* y luego los que nos rodean mantienen nuestra identidad primaria, que sería susceptible de variaciones, tal y como una pieza musical, pero (en estricto rigor), no de cambios (Lichtenstein en Holland 1975). Esta identidad o tema de identidad, estaría a la base de toda nuestra fenomenología (incluidas por supuesto la experiencia literaria y los actos creativos), se

⁷⁰ En adelante Identidad.

desplegaría a través del desarrollo psicosexual y le permitiría a un observador externo, abstraer de ésta un invariante que constituiría nuestra personalidad (Holland 1975 b).

Holland toma como caso para poner a prueba su hipótesis, a una poetisa norteamericana; Hilda Doolittle⁷¹ o H. D. (1887-1961). H.D., ubicada dentro del *movimiento imagista*⁷², evolucionó en su escritura hacia una elevada autoconciencia de la poesía como un viaje dentro del desconocido territorio de su propia creación (Riddel en Holland 1975 b). H.D., quién había perdido a su hermano en la primera guerra mundial, abortado a su primer hijo a los veintinueve años y pasado por un episodio psicótico de características alucinatorias estando en Grecia en 1919, se analizó con Freud durante tres o cuatro meses en 1933 y luego durante cinco semanas en 1934, dando cuenta de este proceso en su libro *Tributo a Freud* publicado en 1944. (Swann en Holland 1975 b). Basándose en este libro, en información biográfica y fundamentalmente en un análisis de su estilo poético, Holland propone que el tema de identidad que impregna toda su actividad creadora era; “*Disminuir la brecha entre lo interno y lo externo, lo espiritual y lo físico, lo masculino y lo femenino, con perfectos signos fuera del tiempo, por los que podría ser y estar en.*” (Holland 1975 b, p.45). Esta frase es reformulada por Holland en términos más simples: *cerrar la brecha con signos*. Con esta frase o tema, su yo mediaría con las fuerzas que actúan sobre ella y permeabilizaría toda su escritura y vida adulta, incluida su decisión de ser escritora, creando signos (versos), ella hizo lo que podía y debía hacer.

Del mismo modo como un tema de identidad determina el estilo de un escritor, determinará el estilo de lectura de un lector; sus preferencias, su reacción afectiva ante un determinado poema, en definitiva su experiencia literaria. Esta identidad no tendría por qué coincidir con la del escritor, más bien esa sería la excepción y Holland lo comprueba solicitando a dos sujetos-literatos, que lean un mismo poema de H.D. (Anexo 1). Estos sujetos previamente habían sido

⁷¹ En palabras del mismo Holland; “*H.D. presenta imágenes en lugar de representarlas. Pero en el acto de entregar una realidad supuestamente objetiva, presenta también su subjetividad*” (Holland 1975 b, p.7)

⁷² El imagismo es un movimiento poético surgido a comienzos del siglo XX bajo la premisa de que mediante el uso de la imagen el poeta es capaz de expresar toda la riqueza del mensaje literario, y de que mediante la palabra desnuda se pueden construir todas las matizaciones posibles de las categorías mentales. Dos de sus principales seguidores fueron Ezra Pound y T.S. Elliot (Sin autor, recuperado en Junio de 2015 de http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/21022011/f0/es-an_2011022113_9095139/ODE-8dc0d152-e16d-3cae-8c05-b24b2350456b/Imagismo.pdf).

evaluados con el test T.A.T. y fueron exhortados a asociar libremente sobre la base del texto. El resultado fue la construcción de un tema de identidad en cada uno, responsable de su experiencia literaria con el poema de H.D, que en último término corresponde a una re-creación del poema original. El lector intenta componer desde su estilo, a través del texto, una experiencia literaria en su particular forma, de acuerdo a Holland, el estilo se crea a sí mismo.

Para responder positivamente a un texto el lector debe poder crear sus defensas características desde las palabras que está leyendo, es decir la defensa del lector, debe compatibilizar con la defensa del texto. Una vez sucedido esto el lector proyecta una fantasía que produce el placer que busca de manera característica. En ese momento, se borra la frontera entre el self y el otro-texto y el sujeto suspende momentáneamente la representación de sí mismo leyendo, para obtener gratificación de la lectura, tal y como en un sueño. Finalmente, el lector le da un sentido al texto transformando la fantasía proyectada, mediante las mismas defensas, para llegar a una idea más intelectual, creando una versión estética de su deseo básico. En esto consiste la re-creación del texto, proceso que se lleva a cabo en el espacio que el lector y el texto han creado en conjunto. En consecuencia la pregunta por la ubicación de la fantasía y la defensa ¿están en el texto o en el lector?, pierde sentido y nos encontramos en la paradoja de la objetividad/subjetividad de una experiencia, en la paradoja del espacio transicional (Winnicott 1971). El rechazo ante un texto, estaría determinado por la imposibilidad de establecer el juego defensivo que permita la liberación de las fantasías.

Para concluir, Holland generaliza la experiencia literaria a todas las experiencias humanas; *“aparentemente es un patrón básico del comportamiento humano, el relacionarse con el resto del mundo, humano y no humano, construyéndolo desde su patrón característico de adaptaciones a través del cual uno proyecta e introyecta (como una ameba), deseos y fantasías, otorgándoles una coherencia desde el sentido de las adaptaciones que uno ha sintetizado”* (Holland 1975 b, p. 150). Esta última idea, así como la del espacio transicional, implican la representación de un organismo creativo, que activamente está buscando y sintetizando, en un proceso dialéctico, sus propias relaciones con el mundo exterior.

Discusión

En este apartado he intentado sintetizar los aspectos esenciales de la investigación de un autor que se centra en la interacción que se establece entre un texto y un sujeto lector. Antes de ingresar en este terreno, quisiera destacar que el trabajo de Holland se ubica principalmente dentro del marco de la crítica literaria y el análisis psicológico de las formas de manifestación artística en general, es decir, fuera del ámbito clínico. Desde mi punto de vista representa un buen ejemplo de interacción entre los discursos psicoanalítico y literario (sobre la literatura), a la vez que nos incita a leer más allá de la lectura, entregándonos libremente a la experiencia literaria en un ejercicio libre asociativo. En este diálogo, sin duda la crítica literaria y de modo más general, la teoría del arte resulta enriquecida, pero ¿podemos decir lo mismo de la teoría analítica?, ¿se enriquece el psicoanálisis de los trabajos de Holland con la literatura? Repasemos en primer lugar sus desarrollos.

Holland (1975), propone que la literatura (un texto literario), no es un paquete estático de contenidos conscientes o inconscientes sino un proceso efectuado por el yo del escritor; la transformación dinámica de una fantasía inconsciente en un significado consciente. Luego ante un determinado texto, los lectores responden efectuando ese mismo proceso en sus propias mentes, o más precisamente en el espacio transicional entre su aparato y el texto. En su primer libro (Las dinámicas de la respuesta literaria), Holland asigna un rol prioritario al texto en tanto motor del proceso de transformación, punto de vista que modificará ligeramente en su siguiente libro.

Ubiquémonos primero en un punto cero, esto es el escritor y su experiencia creadora. Para Holland (al igual que para Freud), la creación literaria sería la sublimación de una fantasía inconsciente. Esta operación consistiría en transformar las fantasías en un producto culturalmente aceptado y sería llevada a cabo mediante maniobras y figuras literarias que determinarían la trama y la forma de un texto. Estas operaciones serían análogas a los mecanismos de defensa que utiliza un sujeto para lidiar con; el ello, el superyó, la compulsión de repetición y la realidad. Una vez construido el texto, queda éste disponible para la experiencia literaria de un hipotético lector.

En *Las dinámicas de la respuesta literaria* (Holland 1975), esta experiencia literaria representaría una introyección masiva de contenidos y al mismo tiempo una regresión a un tiempo primero, en el que las distinciones dentro-fuera, self-no self y presente-pasado-futuro, no estaban aún establecidas. Una vez inmersos en la experiencia literaria, nos encontraríamos con las fantasías plasmadas en ella, las que tendríamos que manejar mediante nuestras propias defensas para poder obtener satisfacción de ellas, este proceso se lograría principalmente mediante una operación de atribución de sentido, en gran parte consciente. Esta operación nos permitiría mantenernos en sintonía con el texto, y en último término experimentar satisfacción con-en-él, transformándolo.

En *Los poemas en las personas*, Holland introduce el concepto de *tema de identidad*, una disposición originaria formulada a modo de sentencia que englobaría tanto nuestras fantasías como defensas y determinaría nuestra fenomenología, incluyendo dentro de ésta un determinado estilo literario, tanto para crear, como para leer. Con nuestro repertorio de defensas nos enfrentaríamos a un texto, si logramos compatibilizar nuestras defensas con el texto proyectaríamos nuestra propia fantasía dentro de él creando y entrando en un espacio transicional, para finalmente re-crear el texto, finalizando la experiencia con la operación de atribución de sentido (significancia).

Sobre sus conceptos centrales.

Vale la pena discutir brevemente los conceptos que constituyen la base de la investigación de Holland, estos son; fantasía, defensa e identidad. Holland trabaja con el concepto de fantasía propuesto por Otto Fenichel, para quién una fantasía es un pensamiento que no es seguido de la acción. Para Fenichel (2008) habrían dos tipos de fantasías: las creadoras, precursoras de alguna forma de acción posterior, y las de refugio de sueños que no pueden ser realizados, esta última correspondería al sueño diurno, que se convierte en el sustituto real de la acción pero en estado de introversión. De acuerdo a Fenichel este tipo de fantasía, especie de refugio psíquico, sería un elemento predominante en el sujeto neurótico, cuyos actos estarían bloqueados. ¿Qué tipo de fantasía se pone en juego en la experiencia literaria? Esto es algo que Holland no aclara, presumiblemente serían ambas.

En cuanto al concepto de defensa, este parece ser utilizado en su modalidad más generalizada, que involucra nociones tan diversas como: sublimación y vuelta hacia la propia persona, que corresponden ante todo a destinos pulsionales; negación, proyección e introyección, que son defensas muy primarias; represión; formación reactiva, anulación, aislamiento; regresión; defensas contra los afectos, etc. Esto puede resultar problemático y le resta rigor conceptual al trabajo de Holland, ya que posteriormente el mismo plantea que la experiencia literaria es una experiencia de introyección y regresión. ¿Sería entonces una experiencia eminentemente defensiva, con diferentes defensas operando simultáneamente en diferentes niveles? Pienso que tal vez sea esta excesiva importancia concedida al concepto de defensa, el punto más cuestionable de la propuesta de Holland.

Finalmente el concepto de identidad, en tanto configuración organizacional inicial, más o menos permanente y estable, base de toda nuestra fenomenología y por lo tanto de nuestra experiencia literaria podría emparentarse con la noción de fantasía fundamenta o fantasma de Lacan, en tanto esta sería una suerte de clave para la vida del sujeto, aquello que rige la repetición en la vida, como una ley singular, regularmente patológica (Morel 2012). La diferencia radicaría en que la determinación a la que alude Lichtenstein tiene implícita una referencia a la biología, ausente como tal en el desarrollo lacaniano, pero ambas podrían formularse a modo de un texto, que dilucidado en análisis le permitiría al sujeto sino liberarse, al menos conocer el arcano que rige su destino. Al menos en este punto el estructuralista Lacan no estaría tan lejos de su criticada psicología del yo, aunque puede que este puente haya sido tendido de manera un tanto tendenciosa. Otro posible punto no buscado, de encuentro entre la investigación de Holland y la teoría de Lacan puede ubicarse en la afirmación de que en el texto, lo que parecen maneras puramente literarias de lidiar con las fantasías, en un aparato psíquico (escritor o lector), equivalen a las operaciones defensivas y mecanismos del trabajo de sueño y darían cuenta del *ars poetica*. Aunque no hay una referencia explícita de Holland hacia Lacan, la conocida fórmula del *inconsciente estructurado como un lenguaje*, resuena llamativamente en ella, eso sí, con el énfasis puesto en el ya discutido concepto de defensa. Dos posibilidades emergen como posible causa de este entrecruzamiento; o bien hay una omisión intencional de Holland en cuanto a la referencia, o por el contrario, se aproximan a una misma conclusión porque se ubican en terrenos que están emparentados, a saber; la lingüística y la literatura.

Los aportes de Holland: el acento en la forma y los modos de funcionamiento “primitivos”.

Más allá de estas cuestiones conceptuales, importantes sin duda al momento de analizar los trabajos de cualquier autor, creo que lo más relevante de su aporte radica en el foco específico de su investigación, la experiencia literaria como una interacción sujeto-texto en la que se conforma un verdadero espacio transicional, metáfora de la situación analítica. Holland se ubica como continuador de la experiencia freudiana en este ámbito⁷³, también aborda someramente el problema de la creación (en el que no avanza mucho más), y toma como objeto de investigación a un autor H.D⁷⁴.

Ubicado principalmente en el marco de la psicología del yo, Holland sin duda avanza en el camino de un esclarecimiento psicoanalítico de la experiencia literaria; la prima de placer previo de carácter formal representa el tratamiento defensivo que el autor le otorga al texto mediante los recursos a las maniobras literarias y figuras del estilo, además entrega elementos para adentrarnos en toda una serie de manifestaciones literarias y artísticas centradas en la forma, que generalmente nos evocan respuestas afectivas más intensas, cuyo prototipo sería la música.

¿Qué elementos podemos extraer de esto para nutrir una clínica de inspiración literaria? Ante todo la importancia de la forma y materialización en la situación analítica. En este momento pienso en tres experiencias en las que por decirlo de alguna manera, el mapa es más importante que el territorio⁷⁵; la canción de Jazz, *Grandfather`s Waltz* de Stan Getz y Bill Evans, y los poemas *Ajedrez* de Borjes y *Born into this* de Charles Bukowski, ambos en las graves voces de sus autores. Acaso el *Grandfather`s Waltz*, evoca la continua labor de improvisación del analista, que trabaja sobre la base de las asociaciones del paciente, él que a su vez improvisa en el ejercicio de la asociación libre, en tanto que los poemas recuerdan la atmósfera de la situación

⁷³ Recordemos los textos de Freud; El interés por el psicoanálisis, Personales psicopáticos en el escenario y Lo ominoso.

⁷⁴ Para ser más precisos, ambos libros se encuentran plagados de referencias literarias, pero el caso de H.D. constituye su estudio más acabado.

⁷⁵ El Mapa y el territorio es el título de una novela de Michelle Houellebecq que narra la historia de un artista plástico y las relaciones que (no)-establece con sus objetos cercanos.

analítica y las puntuaciones y pausas introducidas por quién atento, escucha el conjunto del pensamiento inconsciente intentando captar la secuencia lógica de éste (Bollas 2013).

El prestar atención a la forma, tanto como al contenido, permite establecer un punto de encuentro entre la fenomenología y el psicoanálisis. La atmósfera de la situación analítica es co-creada entonces por la dupla paciente-analista, por las puntuaciones y marcas que introduce el analista, pero también por la forma en la que el paciente narra su historia: sus ligeros movimientos, las inflexiones de su voz, sus enrojecimientos, la manera de aferrarse a las almohadas de un diván, los silencios elaborativos y los bloqueos de pensamiento. Todos estos elementos formales, a los que el analista debe estar atento, al igual que la inflexión de la voz de un poeta narrando su propia creación, o los movimientos de una pieza de jazz, representan el nivel preconscious de la experiencia, es decir aquello que indica la dirección a seguir en la investigación del nivel más profundo, una especie de señal indicativa, el mapa del territorio.

El acento en la forma ha sido resaltado por los autores de la escuela inglesa, a propósito de la problemática de la psicosis y por los autores que sitúan el énfasis en los procesos primarios de simbolización en tanto estos permiten la generación de una superficie, de un aparato en el que los contenidos puedan ser inscritos (Aceituno 2010).

Otro avance con respecto a la experiencia literaria efectuado por Holland es la incorporación de los conceptos de introyección, proyección, fusión con el objeto, regresión y espacio transicional. Los tres primeros mecanismos, en tanto modalidades de funcionamiento iniciales del sujeto, han sido asociados con frecuencia a entidades psicopatológicas ubicadas en el campo de lo fronterizo y la psicosis. La visión de estos mecanismos desde la experiencia literaria nos permite desdoblar los conceptos para evidenciar una cara beneficiosa para el sujeto y, tal vez en esto resida la capacidad creativa y curativa de los tratamientos psicoanalíticos vinculados a la arte-terapia (descontando las experiencias regresivas que se viven en análisis). A través de una experiencia continua de des-diferenciación y fusión podríamos crear un espacio transicional para poder diferenciarnos ¿Acaso no hacemos esto día a día con nuestros objetos cercanos?

Finalmente la suspensión voluntaria de la desconfianza metaforiza también la actitud del analista y su capacidad de ensoñación, libre de prejuicios, dispuesto a aceptar todo tipo de premisas improbables, pero también la suspensión de la desconfianza del paciente hacia su propio discurso, posibilitada por la capacidad de ensoñación del analista (Green 1987).

En conclusión estos son los elementos que extraigo de Holland para nutrir una clínica de inspiración literaria; el énfasis en la forma en tanto metáfora de la atmósfera analítica, el establecimiento de un espacio transicional entre el sujeto y el texto, la suspensión voluntaria de la desconfianza efectuada por ambos miembros del par analítico y el rescate de modalidades de funcionamiento primitivo. Todos estos elementos podrían emerger en algún momento de un tratamiento analítico y una vez más el encuentro con la literatura nos permitiría estar más atentos a su emergencia.

Capítulo 2

Julia Kristeva y la re-vuelta: literatura, psicoanálisis y ¿política?

“Julia Kristeva soñará con un pueblito alemán en donde hace años participó en un seminario, y verá las calles del pueblito, limpias y vacías, y se sentará en una plaza minúscula pero llena de plantas y árboles, y cerrará los ojos y escuchará el lejano piar de un pájaro solitario y se preguntará si el pájaro está en la jaula o es un pájaro silvestre...”

Roberto Bolaño, *Laberinto* (2007)⁷⁶.

Julia Kristeva (Sofía 1942) intelectual franco-búlgara, hija de una bióloga, quién le transmitió el darwinismo⁷⁷ y de un médico que antes de serlo fue seminarista, se trasladó a París a los veintitrés años en las proximidades de 1968. Se interesó inicialmente por la lingüística, siendo influenciada por Lucian Goldmann, Roland Barthes y Emile Benviste, asistiendo a los cursos de estos dos últimos al tiempo que se internaba en los trabajos de Freud y Lacan⁷⁸ (Libertella M. 2011).

Kristeva desarrolla bajo la perspectiva de Bohórquez (2010), dos grandes líneas de pensamiento. Una primera vertiente epistemológica preocupada por los problemas teóricos de la semiótica⁷⁹ y una segunda orientada hacia los procesos de interpretación del sentido y la cultura. La línea ensayística-interpretativa se centra inicialmente en las llamadas experiencias límites; la locura, el horror y lo abyecto, sugiriendo que la literatura es el significante privilegiado de la abyección, la

⁷⁶ Pienso que en relato *Laberinto*, incluido en la recopilación póstuma titulada *El secreto del mal*, Bolaño metaforiza bajo la forma de una ficción, el intrincado universo de los *telquelistas*.

⁷⁷ Acaso este antecedente nos permita comprender mejor la posición teórica de Kristeva dentro del psicoanálisis, ubicada junto a quienes se esfuerzan por mantener la especificidad del campo analítico-literario (por lo tanto de lo inconciente), como un lugar intermediario entre lo sensorial y lo simbólico.

⁷⁸ <http://www.egs.edu/library/juliakristeva/biography/>

⁷⁹ Esta vertiente orienta la primera parte de la producción de Kristeva, estrechamente vinculada al grupo Tel Quel, del que formó parte junto a su pareja Phillippe Sollers. La revista Tel Quel, se editó entre 1960 y 1982 (Kristeva 1999)

codificación última de nuestras crisis, apocalipsis más íntimos y graves. En este marco interpretativo se aproxima cada vez más al psicoanálisis, delimitando un campo en el que la reflexión sobre el cuerpo conceptual del psicoanálisis se alterna con el trabajo clínico y la lectura de autores de la literatura francesa, en este marco se inscriben; *Sol negro*, *Historias de amor* y *Las nuevas enfermedades del alma*, textos en los que se aproxima a fenómenos eminentemente clínicos; el amor, el narcisismo, la depresión y la melancolía.

De acuerdo a Bohórquez (2010), las dos vertientes de la producción de Kristeva coexisten y convergen en una unidad investigativa monumental en torno a la interrogación por el sentido en sus diversas modalidades de producción; “*La lectura de la cultura aparece entonces como lectura de la crisis de sentido y del sujeto que éste configura en los textos... toda la producción teórico crítica de Kristeva se nos presenta como una búsqueda obsesiva del sentido, de su lógica oculta detrás de los textos o detrás del discurso de los sujetos hablantes*” (Bohórquez 2010, p. 6).

Es en este punto de la trayectoria de Kristeva que revisaré uno de los últimos conceptos trabajados por la autora, me refiero al concepto de re-vuelta⁸⁰, que aborda desde un punto de vista etimológico, psicoanalítico y literario, siguiendo de cierta forma el camino inaugurado por Freud con el texto sobre lo ominoso, pero agregando como cuarto vértice orientador de la reflexión, la inserción histórico-político-cultural de su experiencia, articulando de esta manera el psicoanálisis con la historia y la cultura, en la deriva de Tótem y Tabú y el Malestar en la cultura.

El por qué y qué de la re-vuelta.

Entre 1994 y 1996, Kristeva dedicó su curso de “Ciencias de los textos y documentos”, a trabajar el concepto de *révolte*, que ha sido traducido al castellano principalmente como re-vuelta. Los contenidos de dicho curso fueron editados en dos volúmenes sucesivos titulados *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse I* (1996) y *La évolte intime*.

⁸⁰ La misma Kristeva se constituye en una figura en re-vuelta, re-vuelta feminista, re-vuelta en el mismo discurso psicoanalítico al re-volverse para criticar la radicalidad lacaniana conducente a una lingüística de lo inconciente.

Pouvoirs et limites de la psychanalyse II. (1997) Adicionalmente en 1998 se edita *L'avenir d'une révolte*, que de alguna manera resume los dos textos precedentes⁸¹.

Kristeva (1999, 2001) comienza describiendo el panorama de lo que denomina, sociedades posindustriales y poscomunistas, las sociedades actuales. Estas sociedades de la imagen o del espectáculo comparten dos características: la vacancia en el poder; y un cambio en el estatuto de la persona humana, que pasa a ser una persona patrimonial. Esta vacancia de poder, característica de un nuevo orden mundial normalizador y falsificable (pervertible), estaría determinada por el estatuto contemporáneo de la ley, entre banalidad y teatralidad, permisividad y fragilidad, lo que invisibiliza tanto el poder como la instancia punitiva. En otras palabras, el interdicto se vuelve inconsistente. En cuanto a la persona humana, ésta tiende a desaparecer como persona de derecho, ya que es negociada como poseedora de órganos, el hombre ya no sería más un sujeto, sino un simple propietario de un cierto patrimonio genético⁸². La humanidad estaría desarraigada, gobernada por el relativismo de las imágenes y la indiferencia monetaria. Las condiciones de la vida moderna; la primacía de la técnica, de la imagen, la velocidad, etc., (inductoras de estrés y depresión), reducirían el espacio psíquico, tendiendo a anular la capacidad de representación (Kristeva 2001). En este estado de las cosas, dos serían las alternativas posibles; entregarnos al orden normalizador, contentarnos con una cultura show (cultura-performance, cultura-diversión), con ideologías retrógradas o rebelarnos, re-volvernos. ¿Por qué la re-vuelta entonces? Kristeva responde apoyándose en el psicoanálisis;

“...la felicidad no existe sino a costa de una rebeldía (re-vuelta). Ninguno de nosotros goza sin enfrentar un obstáculo, un interdicto, una autoridad, una ley que nos permita medirnos

⁸¹ Las ediciones castellanas consultadas traducen los respectivos textos como: *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y Psicoanálisis* (Ed. Cuarto Propio); *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis* (Ed. Eudeba); y *El provenir de la revuelta* (Ed. Seix Barral). En la traducción de Guadalupe Santa Cruz para Cuarto propio la palabra *révolte* ha sido traducida como rebeldía, en tanto en las otras dos como revuelta o re-vuelta. He preferido ocupar siempre esta segunda traducción ya que la considero más fiel al sentido que Kristeva quiere transmitir.

⁸² Un ejemplo nacional puede ilustrar el postulado de Kristeva. Al momento de la redacción de esta tesis, entre Abril y Julio de 2015, estallaron en Chile dos grandes escándalos financieros que implicaban directamente a las cúpulas del poder político, estos casos, conocidos como PENTA y SOQUIMICH, monopolizaron la atención de los medios, a la vez que los esfuerzos del gobierno y el parlamento por evitar una catástrofe política, el caso es que al mismo tiempo dos sendas huelgas de hambre fueron iniciadas por los ex-presos políticos, víctimas de represión política durante la dictadura militar de Pinochet, el revuelo de los casos financieros contrasta con el desconocimiento masivo de los medio de comunicación y de los poderes del estado hacia el caso de los ex-presos políticos.

autónomos y libres. La rebeldía que aparece asociada a la experiencia de la felicidad es parte integrante del principio del placer” (Kristeva 1999, p. 20).

Adicionalmente en el plano social, este orden normalizador abandona a los excluidos, que cuando deben contentarse con shows y diversiones que están lejos de satisfacer la demanda de placer, se convierten en potenciales agentes de violencia (matones). Nos encontraríamos en un doble impase, el fracaso de las ideologías rebeldes (como el comunismo), y el avance de la cultura-mercancía. De acuerdo a Kristeva (1999), solo una cultura re-vuelta puede mantener viva a una sociedad y evitar la transformación de la vida en violencia, barbarie y muerte.

¿En qué consiste entonces la re-vuelta? Ésta es retorno-vuelta-desplazamiento-cambio. Ya desde los escolásticos se había marcado que este retorno es la condición de posibilidad para cuestionarse el propio ser (Kristeva 2000, 2001). El retorno es rememoración, interrogación y pensamiento, pero también implica el riesgo de una re-creación infinita e indefinida, y la re-vuelta nos expone a una insostenible conflictividad, a *“retomar sin descanso el retorno retrospectivo para conducirlo hasta las fronteras de lo representable, de lo pensable, de lo sostenible: hasta la posesión. Fronteras como las que algunos de los progresos de nuestro siglo han evidenciado”* (Kristeva 2000, p. 20).

Para Kristeva (1999) hablar de re-vuelta implica el hecho de que existen permanentes contradicciones; económicas, psíquicas y espirituales, muchas veces no solucionables. La re-vuelta sería una necesidad para mantener vivo el aparato psíquico y el lazo social, pero no necesariamente es el paisaje político en donde se despliega esta re-vuelta, más bien éste se convierte en un posible impase de la re-vuelta⁸³. La re-vuelta es ante todo personal, íntima, sensible, estética.

Dicho de otra manera, la re-vuelta implica: una aventura que sabemos interminable; y un gran riesgo, rozar las fronteras de la locura, ya que queda en tela de juicio la posibilidad misma del sentido unitario, pero es eso o la muerte, la ausencia de pensamiento. Ahora bien, esta re-vuelta

⁸³ Para Kristeva, que aquí se apoya en Hannah Arendt, el totalitarismo es el resultado de una cierta traición a la re-vuelta, consistente en suspender el retorno retrospectivo, el pensamiento.

se cumple o sostiene en cuatro lógicas paradójicas (Kristeva 2001): el perdón⁸⁴, que más que una suspensión del juicio es una donación de sentido más allá del juicio (una interpretación); el tiempo o más bien lo fuera del tiempo (*zeitlos*); lo íntimo, una suspensión sufriente; y lo imaginario, en tanto vía de acceso a lo íntimo. Examinaré brevemente en este acápite la lógica de la intimidad, en tanto que la subversión de la culpa (el per-don), la paradoja de lo fuera del tiempo y la lógica de la imagen, serán analizadas íntegramente en el acápite siguiente: el psicoanálisis como re-vuelta.

Cuando nos proponemos re-examinar y cuestionar las significaciones y los valores aparentes, es decir, cuando realizamos un movimiento de re-vuelta, es en lo íntimo (lo más interior) en lo que desembocaríamos (Kristeva 2001). La intimidad propuesta por Freud, sería una refundición de la dicotomía alma/espíritu⁸⁵ que avanza hasta lo somático gracias a la pulsión. La esencia de lo íntimo sería entonces la continuidad cuerpo-alma-espíritu y su lógica estaría determinada por las cohabitaciones; sensación/pensamiento y afecto/razón. De acuerdo a Kristeva, esta cohabitación produciría un goce, *“que es un placer del sentido sensible o de lo sensible en el sentido y, más allá, un dolor”* (ibídem, p. 75). La intimidad se nos presentaría por lo tanto, como una experiencia de goce sado-masquista. *“Lógica y goce: tal es el precio del acceso a lo íntimo singular”* (ibídem, p. 80).

El psicoanálisis es una re-vuelta.

En paralelo a un recorrido etimológico y filosófico, Kristeva (1999) sitúa la re-vuelta en la experiencia psicoanalítica. La re-vuelta psicoanalítica estaría evidenciada y sustentada ante todo por: la re-vuelta edípica, estructurante del sujeto y del lazo social (Freud 1913); por la posibilidad del retorno a lo arcaico como acceso a una temporalidad fuera del tiempo, que es la temporalidad de lo inconciente (*zeitlos*); y por la subversión de la mitología de la culpabilidad.

⁸⁴ Kristeva ve en la interpretación psicoanalítica una variante laica del perdón cristiano, efectuada en el nódulo de la transferencia-contratransferencia.

⁸⁵ “Alma”, *“que se define por sus proximidades con el cuerpo orgánico así como por las sensaciones preverbales”* (Kristeva 2001, p. 69), por su carácter imaginario, por estar informada por el pensamiento aunque sin regirse por su lógica.

Comenzando por la re-vuelta edípica, Kristeva (1999) destaca que aún indispensable, está no obstante condenada al fracaso. Dos destinos peligrosos le esperan; la renuncia definitiva, con el consecuente aburrimiento monogámico que termina por apagar el deseo, o por el contrario, la figura del eterno desafiante, el excéntrico, aquél que nunca ha renunciado, el megalómano. Este último, no puede construir una verdadera re-vuelta, sino tan sólo una marginalidad, dolorosa, divertida y perversa. Entre estos dos impases se ubica la alternativa analítica; *“Asumir el fracaso, volver a levantar cabeza, abrir nuevos caminos; eterno desplazamiento, saludable metonimia: y, apartándose siempre del hogar natal, rehacer indefinidamente con nuevos objetos y signos insólitos, esta apuesta de amar-matar que nos vuelve autónomos, culpables y pensantes... En todo caso enamorados”* (Kristeva 1999, p. 140-141).

En cuanto a la subversión de la culpabilidad en el psicoanálisis, Freud nos explica que la culpabilidad es interna a la estructura de la conciencia, idea que afinará después como conciencia moral y superyó, entonces; *“Si nuestro malestar (culpabilidad incluida), es un efecto de estructura... y no el resultado de una falta, entonces, a los ojos del psicoanálisis somos todos inocentes y responsables”* (Kristeva 2001, p. 33). El malestar es un producto del trabajo de lo consciente y lo inconsciente sobre los datos biográficos e históricos, por lo tanto, para deshacer el malestar y rehacer el aparato psíquico, es necesario remontarse a las lógicas conscientes e inconscientes que lo produjeron, mediante la interpretación en la transferencia. Es por esto que Kristeva considera la interpretación como una variante del per-don.

Pero es el sujeto quién se perdona con la ayuda del otro (analista intensamente identificado con el paciente), y este per-don, no sería otra cosa que dar sentido, para permitir el arribo de lo inconsciente a la conciencia en la transferencia. El postulado inicial entonces, en el que el par analítico está de acuerdo, es que el sentido existe. Hasta aquí Kristeva sigue a Freud, pero su aporte consiste en afirmar que; *“la interpretación se manifiesta en primer lugar por el establecimiento de una forma, de una poiesis⁸⁶. Puesta en forma de relaciones entre individuos humillados y ofendidos... puesta en forma de signos: formulación de las aperturas pulsionales, sublimación de los afectos, armonía en la obra”* (ibídem, p. 34). Es desde esta forma que la violencia de la pulsión deja de ser destructiva. *“El lenguaje del per-don comparte la lógica de la*

⁸⁶ Palabra griega que significa creación o producción.

tonalidad poética, siendo tan conciso y alusivo como ella: microcosmos de los infrasignos, de los suprasignos” (ibídem, p.35).

Con respecto a la re-vuelta de la temporalidad psicoanalítica, se trata de pensar ésta ante todo como un temporalidad fuera del tiempo (*zeitlos*), una temporalidad que no *temporacía*, dado que éste es el estatuto de lo inconciente y de la pulsión indestructible (deseo y muerte). Esta temporalidad inscribe una grieta en la temporalidad lineal de la conciencia, con la cual se combina para dar origen a las figuras de la temporalidad analítica de las que destaco la huella mnémica⁸⁷. En oposición al tiempo-decurso, la memoria es una huella permanente de la excitación, indestructible pero desplazable. Esta huella mnémica puede encontrarse en fenómenos tan diversos como las somatizaciones, una adicción o hasta formaciones muy sublimatorias y elaborativas dejando la impronta de lo ominoso de lo atemporal. La huella atemporal se repite a lo largo de la existencia del sujeto, llegando incluso, bajo determinadas condiciones a amenazarlo con retornar a lo pre-psíquico, a lo in-simbolizable (Kristeva 2001).

Retomaré brevemente la noción de intimidad de la re-vuelta para situarla específicamente en el campo del psicoanálisis, situación que va más allá de decir simplemente que el psicoanálisis es una experiencia íntima. Al ser la intimidad una experiencia de goce sadomasoquista, la cura pasaría por instalar el sadomasoquismo en el centro de ésta, merced a la capacidad del analista para poder oírse a sí mismo, es decir, capacidad para poder nombrar sus excesos de afecto y de sensibilidad en los límites de lo representable, afrontando de esta forma el sadomasoquismo, condiciones necesarias para que lo irrepresentable, la roca de lo íntimo pueda ser simbolizado (Kristeva 2001). *“Yo diré que el analista debe triunfar ahí donde el autista fracasa: en nombrar/pensar las irrepresentables sensaciones del alma... Para lograrlo, debemos estar atentos a nuestros estados del alma en transferencia con nuestros analizantes. Y a los éxitos que algunos francotiradores –como ciertos grandes escritores- obtuvieron por nombrar esos límites”* (ibídem, p. 80).

⁸⁷ Las otras dos figuras serían la *perlaboración* (reelaboración) y la liquidación de la transferencia.

Finalmente Kristeva (2001) se refiere a la lógica de lo imaginario como vía de acceso a la intimidad, remitiéndolo a la figura del fantasma, entendido éste como un guión imaginario en el que el sujeto plasma, más o menos deformado, el cumplimiento de un deseo sexual. La contemporánea sociedad del espectáculo, sumada a determinadas características de la familia actual, conduciría a una destrucción de la capacidad fantasmática⁸⁸ lo que a su vez determina que las pulsiones y las fantasías originarias se evacuen por la vía del acto o la somatización. Por lo tanto en ciertos casos sería necesaria una verdadera construcción de las representaciones fantasmáticas, para luego poder analizarlas.

Como puede leerse para Kristeva (1999) el espacio psicoanalítico sería un espacio-tiempo de re-vuelta, en el que el analizante se re-apodera de su memoria merced al trabajo de anamnesis realizado *con-el-analista*, que a su vez encarna el interdicto y los límites, con su posición de sujeto supuesto saber y ayudado por el encuadre, la forma. (Green 1979).

“La configuración saludable analizante/analista inscribe la ley en el centro de la aventura analítica... pero... lo esencial de la anamnesis no se encuentra, lo repito, en la confrontación entre el interdicto y la transgresión, sino, antes bien, en movimientos de repetición, perlaboración de elaboración internos a la asociación libre en la transferencia...” (Kristeva 1999, p. 57).

Repetición, perlaboración y elaboración serían lógicas sólo en apariencia menos conflictivas que la transgresión, desplazando el interdicto hacia un retorno al pasado (atemporal-zeitlos), y a la posibilidad de renovación del espacio psíquico. El desplazamiento puede ser interminable, pero conduce a la posibilidad de perlaboración en la que el sujeto se apropia de su historia, aquí se establece un puente con la literatura y la experiencia literaria:

“El análisis, en el mejor de los casos, es una invitación a convertirse en el narrador, en el novelista de su propia historia... la memoria puesta en palabras y la implicación de la pulsión

⁸⁸ Esta idea es desarrollada en el libro *Las nuevas enfermedades del alma*. Volveré sobre ella en la tercera parte a propósito de *La parte de los críticos* de la novela 2666.

en el estilo, serían una de las variantes posibles de la cultura re-vuelta... a la búsqueda del tiempo perdido a través de una enunciación narrativa” (ibídem, p. 58)⁸⁹.

Mediante el relato en asociación libre y en re-vuelta contra la antigua ley, encarnada en tabús familiares, ideales, límites edípicos o narcisistas, etc., advendría la autonomía singular del sujeto y la renovación de su vínculo con el otro (Kristeva 2001, p. 16).

Desde esta perspectiva el psicoanálisis y cierta literatura, representarían una verdadera encarnación de la cultura re-vuelta, tanto para el analizando, como para un autor. ¿Pero qué hay del analista?, ¿Se encarna también en él y no solo en el acto analítico esta re-vuelta? Aquí Kristeva (1999) sigue a Hélène Deutsch, quien señaló que no podríamos analizar sin conservar una apertura a la posibilidad de modificación de nuestro propio aparato psíquico, es decir una actitud para la re-vuelta. Tanto los pacientes como los textos literarios se nos presentan no como fetiches u objetos muertos (estados definidos de la historia o la retórica), sino como experiencias de supervivencia psíquica, también para nosotros mismos.

La re-vuelta en la experiencia literaria.

En cuanto a la literatura como re-vuelta, en un primer nivel ésta representaría la realización de la organización edípica, que implica un reconocimiento del fracaso y una reconducción de la rebeldía (Kristeva 1999). Los escritores en re-vuelta buscarían hallar una representación para esa confrontación con la unidad de la ley, del ser y del sí mismo (Kristeva 2001). Además en tanto experiencia íntima y por el lugar que le asigna a la meditación, la novela sería el territorio privilegiado para la exploración de la experiencia sensible, que se re-vuelve contra la razón técnica y la sociedad robotizante con su orden normalizador y pervertible (Kristeva 2001). Pero esta experiencia implica el riesgo de fragmentación y de pérdida de las fronteras. A continuación abordaré dos figuras de la re-vuelta que Kristeva rescata de la literatura: Louis Aragon y Marcel Proust, ejemplos de la re-vuelta en búsqueda del infinito sensible y de la intimidad y atemporalidad de la re-vuelta.

⁸⁹ Kristeva (1999), no cesa de insistir en la diferencia entre la simple rememoración y la re-vuelta, que caracteriza las experiencias analítica y literaria ya que esta implica una modificación, un desplazamiento del pasado, que devendría en una modificación de nuestro espacio psíquico.

La re-vuelta de Louis Aragon y los surrealistas.

Acotando más el campo de la re-vuelta, Kristeva señala que parte de ésta consiste en emprender un viaje hacia el encuentro con lo imposible, esta actitud re-vuelta (iniciada en el romanticismo alemán) tendría en el movimiento surrealista un momento capital⁹⁰. Los surrealistas⁹¹ se lanzaron en una re-vuelta a la búsqueda de lo imposible en sus dos variaciones; lo real y lo femenino, las que a su vez los llevaron a sus propias trampas; el culto a la mujer y la militancia política (Kristeva 1999).

Los surrealistas utilizaron el automatismo psíquico como un método de producción mediante el cual las formas visuales o lingüísticas crean una suerte de relaciones magnéticas, de asociaciones creativas libres e imprevistas. (Marín 2010), (Figura 5). La escritura debía ser automática para evitar la censura de la conciencia y acceder a lo puramente psíquico. Todo tipo de representación consciente era cuestionada (De los Ríos 2004). Se trataba de dejar a la mano libre para escribir lo que dictara el azar, libre de toda lógica o censura moral (Aranda en De los Ríos 2004).

⁹⁰ Los otros dos momentos en los que se emprende esta aventura hacia el encuentro de un imposible de acuerdo a Kristeva son: primero el del Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé; y luego posterior al surrealismo, el del grupo *Tel Quel*.

⁹¹ La denominación de surrealistas, surgió en 1924 y expresaba el deseo de crear algo más real que la propia realidad. Los surrealistas se apropiaron de algunas ideas freudianas y definieron su trabajo como un arte que nunca puede ser producido por el pensamiento consciente, la razón produce ciencia, pero solo el inconsciente produce arte (Gombrich 1997). André Bretón, escritor y psiquiatra con experiencia en hospitales de campaña, se erigió como su líder, y utilizando la revista "Literatura" como medio de expresión, el movimiento se mantuvo en el ámbito literario hasta 1925, momento en el que artistas como Max Ernst, Joan Miró, Jean Arp e Yves Tanguy respondieron al llamado de Bretón (Marín 2010).



Figura 5. Yves Tanguy, *Belomancie I*, 1927.

La re-vuelta surrealista propugnaba un nuevo pensamiento, un a-pensamiento, en los límites de lo pensable; “una práctica de lenguaje liberada de los frenos de la conciencia juzgadora da acceso a él e impone su evidencia. Se trata tal vez de otro mundo (de pensamiento) que cambia el mundo real” (Kristeva 1999, p. 199)⁹². La escritura sería la vía privilegiada de acceso al a-pensamiento y desde esta premisa pregonaron el rechazo hacia la poesía insignificante, decorativa, el Poema con mayúscula, en lugar de eso prefirieron inventar el poema acontecimiento, desarrollado en los *happenings* con implicación del público.

⁹² En cuanto a la dimensión trágica de este encuentro entre la poesía y lo imposible, esta queda constituida por el atractivo social y político.

También la novela se tornó una experiencia física, y su culto, una forma de alcanzar un cierto estado de iluminación. Los surrealistas se lanzaron al culto de los signos misteriosos, y esto los guió en dos direcciones; el ocultismo (en el caso de Bretón), y la búsqueda de una libido escandalosa en la homosexualidad masculina o en la prostitución femenina, tal es el caso de Louis Aragon⁹³, escritor que Kristeva analiza en detalle para ejemplificar la re-vuelta contra la identidad del sexo y del sentido. De acuerdo a Kristeva (1999) los surrealistas libraron una guerra ambivalente contra lo femenino y para protegerse de la abyección del otro (femenino) en ellos mismos (hombres), la mujer fue sacralizada, fetichizada y este doble juego; ambivalencia-rechazo (fetiche), maravilla-magia, constituyen la re-vuelta imaginaria femenina surrealista.

Aragon fue hijo de Marguerite Toucas, una burguesa de ascendencia aristocrática quién fingió no haberlo concebido. Louis es ubicado como hermano de su madre y es su abuela materna quién asume el rol de ésta. Su padre, un anticlerical amigo de Clemenceau, se “disfraza” de su padrino, y entre él y su madre se suceden escenas de gran violencia. Por otra parte la madre administra una pensión y realiza trabajos manuales para enfrentar sus necesidades. De estos primeros años Aragon conserva la impronta de una configuración maternal, formada por su abuela-madre y sus tres hijas, una de ellas madre-hermana. En 1917-1918 traba amistad con Breton e inaugura el movimiento dadaísta en Francia. De acuerdo a nuestra autora, los escritos de su primera etapa que culminará con *La Défense de l'infini* (que analiza en detalle), son textos atravesados por una ira nihilista. En 1927 Aragon adhiere al partido comunista optando por el compromiso con una revolución efectiva, tachando a la literatura como vanidad, afirmación contraria a lo proclamado por Breton quien insistía en la posibilidad de transformación mediante el arte.

Kristeva pone la atención sobre un punto biográfico: el escritor en medio de una crisis depresiva quemó *La defensa del infinito* (en 1928) e intenta suicidarse. El mismo año de 1927 había comenzado una relación con Nancy Cunard (Figura 6), una acaudalada norteamericana; violenta, alcohólica, ahombrada y desprejuiciada. La relación estuvo marcada por la humillación

⁹³ Luis Aragon (1897 – 1982), fue una figura mayor dentro del movimiento surrealista. Filósofo y médico, fue compañero de André Breton en la facultad de medicina y en el frente como médico auxiliar durante la primera guerra mundial. Es precisamente con Breton, con quién en 1919 edita el primer número de la revista *Littérature* introduciendo el dadaísmo en París, para posteriormente adherir al surrealismo. En 1927 se incorporó al partido comunista transformándose en un activo militante, lo que lo llevó a romper con el grupo surrealista en 1932. Con el estallido de la segunda guerra, nuevamente acudió al frente para posteriormente participar de la resistencia francesa. Tras la guerra, continuó trabajando activamente en el comunismo, siendo favorable al régimen estalinista.

financiera sufrida por el poeta, quien paralelamente sostiene múltiples encuentros con otras mujeres, y la envidia de éste hacia Cunard.

Según Kristeva, todos estos elementos le permiten a Aragon desarrollar una *retórica de la anti-frase* para hablar de amor. Es en realidad en este contexto que Aragon comete el auto de fe (la quema del manuscrito de más de mil páginas) y realiza el intento de suicidio. Del manuscrito original sólo se salvaron fragmentos publicados bajo el nombre de *Le con d' Irene*. De acuerdo a Kristeva dos motivaciones guían la escritura del libro; la primera de orden retórico-literario es un rechazo a la burguesía, pero también hacia los cánones literarios preestablecidos, esto se expresará en el estilo de la novela; *“de haber narración... esta se haya subordinada al acto de escribir, en lo que tiene de singular, de solitario y de onírico, así como se halla subordinada al dominio de las palabras que, cual sucedáneo de la escritura automática, genera los personajes y la estructura fragmentaria de un relato hecho de collages”* (Kristeva 1999, p. 231). Es por lo tanto una re-vuelta contra el padre, contra la ley.

La segunda motivación, plantea Kristeva, corresponde a la apropiación de lo femenino, como re-vuelta contra la degradación del hombre y el infinito-imposible en cuestión no es otro que el relato de un goce exorbitante que es transferido desde la mujer al texto. Simultáneamente a estos pasos al acto, Aragon ingresa al partido y atenúa su ira destructiva.

El texto de Aragon relata la historia de un joven que estando aburrido en una ciudad de provincia acude a un burdel para matar su tedio, pero sale aún más decepcionado. Sólo es salvado por la historia de Iréne, que vive con su madre, una campesina lésbica y viril y su abuelo, inválido tras experiencias sexuales poco gloriosas. El héroe-masculino es y está anulado, castrado, impotente.

“A la salida impotente del héroe sucede una narración en collage, consagrada al goce femenino... Irene es un personaje ambiguo, un doble del narrador, una libertina, eco magnificado de la prostituta; pero ella ejerce, más encima, un poder sobre los otros, e incluso sobre el narrador, gracias a las palabras; un poder infinito, un poder contra lo finito del amor... ¿Crea palabras ella misma o se las inspira al narrador? La ambigüedad se mantiene, el escritor y la musa se hallan prácticamente asimilados: el es mujer o ella es él. Un desdoblamiento

proyecta a la libertina en el papel de creadora y asigna al escritor el papel femenino, reconociendo de este modo la naturaleza bisexual del creador” (Kristeva 1999, p. 233- 234).



Figura 6. Man Ray, *Nancy Cunard*, 1926.

Para Kristeva la bisexualidad femenina sería el objeto por excelencia de la literatura y el arte; *“Es lo que muchos escritores, atrapados en el torbellino de la posición y deposición del sentido, del sentido y de su gestación, del lenguaje y su erosión, del ser y de su reserva, parecen sugerirnos”* (Kristeva 1999, p. 184). El escritor quiere sustraer la fuerza sexual de la mujer todopoderosa y trasladarla a las palabras, para así crear una literatura rabiosa que a su vez la excite y la haga pronunciar palabras obscenas. Iréne (alter ego del escritor), se convierte en realización y metáfora de ésta re-vuelta, a la búsqueda del tiempo perdido de la bisexualidad y el

goce femenino. El estilo se fragmenta, la literatura se torna sensorial, semiótica⁹⁴, nos remonta a lo arcaico y nos confronta con lo innombrable, con lo imposible, con la psicosis.

“Estamos... mucho más acá o más allá de la ley paterna, de la identidad de los signos que esta ley garantiza: de ahí resulta la escritura surrealista en la cual los signos del lenguaje – identitarios e identificantes – se han precisamente salido de quicio, sin experimentar por ello una desidentificación total” (ibídem 1999, p. 250).

Irène representaría tres imágenes de mujer⁹⁵: la hipostasiada, idealizada como madre edípica deseable; la negativizada; y una tercera representada en la dinámica misma de la representación, atribuible al escritor mismo y su estilo en tanto sujeto hablante. El escritor se identifica a una hipótesis femenina, la vampiriza para dar cuenta de lo imposible.

Aparentemente luego de este torbellino, la adhesión al partido y el encuentro con Elsa consolidan la identidad del escritor, y la realización social y política lo libran de seguir lidiando con el fantasma del goce femenino. Pero Kristeva se pregunta si no es esta adhesión, un mentir-verdadero, una máscara, y efectivamente así pareciera ser, dado el abandono de la “respetabilidad” en sus últimos años. Pero durante mucho tiempo el partido estabilizó su yo, más aún ya antes del partido era necesario para Aragon como soporte identitario el adherir a un grupo, que fue primariamente el surrealista, aún cuando este fuera otra forma de re-vuelta y buscara sin descanso el imposible del goce femenino. Con la adhesión al estalinismo Aragon abandonó casi definitivamente la re-vuelta, aún cuando continuó su labor de escritor. Para Kristeva la política no es necesariamente el lugar de la re-vuelta, ya que la que nos compete a nosotros, es la re-vuelta psíquica, íntima, como medio de expresión estética. Antes bien, es la poesía la que se rebela contra el mundo de la acción al considerar esa re-vuelta demasiado cretina, por creer poseer la razón de la Historia.

⁹⁴ La semiótica o cora semiótica, excede al sujeto hablante, está representada fantasmáticamente por el goce femenino (Kristeva 1999), y corresponde a un estado infantil del lenguaje, de una musicalidad infralingüística, significancias preverbales y mociones pulsionales o afectos, es en definitiva, una suerte de psicosis experimental (Kristeva 2001).

⁹⁵ Compárese con las representaciones de la mujer para el hombre descritas por Freud en *El motivo de la elección del cofre*. Pienso que el desarrollo de Kristeva, profundiza en este punto los postulados freudianos.

Para Kristeva la adhesión de Aragon al partido y a la comunidad dual de la pareja cumplió la función de apaciguar un delirio infinito, el goce femenino, y de evitar la confusión total con eso femenino primario. “*El mito de la fidelidad y de la adhesión son tanto más necesarios y reales... cuanto están seguros de estabilizar la tormenta*” (Kristeva 1999, p.254). El compromiso político sería entonces a la vez máscara y punto de referencia. Tras su adhesión al comunismo estalinista, Aragon continuó escribiendo de manera prolífica pero “cercado” en las formas del realismo socialista que fue el final del a-pensamiento, aunque éste vino a resurgir posteriormente en paralelo a la puesta en cuestión del estalinismo en la novela *Blanche ou l'oubli*, “*donde la eclosión de un imaginario liberado y lúdico, pensativo y entusiasta, sale a la luz de manera a la vez bien francesa y totalmente aragonesa*” (Kristeva 2001, p.269) La novela es analizada en detalle por Kristeva en *La revuelta íntima*, texto al que remito al lector interesado, para continuar con otra figura literaria que plasma según Kristeva, una lógica de re-vuelta, Marcel Proust. Aunque antes quisiera recalcar lo que me parece un punto central en el desarrollo de la autora:

“La re-vuelta aparentemente formal y pasional de la escritura de, La defensa del infinito, así como en otras experiencias de vanguardia, sobreviene en un mundo dominado por la infinita violencia de la razón técnica, para insertar en ella la resistencia de lo infinito sensible... se le toma entonces el peso al riesgo identitario-melancólico, psicótico-de esta des-mesura que es la otra palabra para designar la libertad”. (Kristeva 1999, p.248).

La autora deja una gran pregunta abierta ¿Es posible pensar en la re-vuelta con su ingente riesgo?, ¿Cuál es el rol de las instituciones en todo esto? ¿Soledad o institución? ¿Qué institución?, pasemos ahora a Proust.

Marcel Proust: La atemporalidad y la intimidad de la re-vuelta.

Kristeva cita dos pasajes de *En busca del tiempo perdido*, para ejemplificar las dimensiones autista y sadomasoquista de la intimidad de la revuelta: “*cuando el recuerdo intenta recoger en el discurso los estados del alma más íntimos -un sueño paradójico, un goce paroxístico-, el pensamiento se enfrenta con el vacío autístico y con el dolor sadomasoquista, e intenta*

modificar la lengua para incluir en ella esta singularidad” (Kristeva 2001, p. 81). Para la dimensión autista la autora cita un sueño de Proust:

“Siempre he dicho -y experimentado- que el dormir es el más poderoso de los hipnóticos...fuera de toda claridad, sólo la intensidad de las sensaciones inunda y trastorna al durmiente. Más que otra escena, este reposo constituye un espacio cerrado y sin escena; un segundo departamento...La raza que lo habita, como la de los primeros humanos, es andrógina. Un hombre aparece al cabo de un instante bajo el aspecto de una mujer. Las cosas tienen allí la aptitud de volverse hombres, los hombres amigos y enemigos...Por lo demás, cuando el sueño se lo lleva tan lejos del mundo habitado por el recuerdo y por el pensamiento, a través de un éter en el que estaba solo, más que solo, no teniendo ni siquiera ese compañero en el que uno se ve a sí mismo, se hallaba fuera del tiempo y de sus medidas... Tal vez incluso más que otro tiempo: Otra vida” (Proust en Kristeva 2001, p. 85-86).

Kristeva sostiene que al realizar este viaje al mundo onírico, Proust triunfa allí donde el autista fracasa, alcanzando el último punto del tiempo del tiempo recordado, sumergiéndose en la caverna sensorial, lugar donde ni siquiera hay un doble, ni una imagen especular. Proust se encuentra entonces con una sensación inmemorial y logra recuperar el tiempo extrayendo sentido, dando signo y objeto a lo que no lo tenía, de ahí su triunfo donde al autista fracasa, ha estado-en el agujero autístico, núcleo último de la intimidad, y logrado transubstanciarlo a las palabras, ha experimentado una re-vuelta, y triunfado donde el autista fracasa.

La dimensión sado-masoquista de la intimidad es también evidente en Proust, Kristeva cita un fragmento de una biografía de Proust, en el que éste narra a su gobernanta las escenas de flagelación que ha visto en un prostíbulo:

“Asistí a toda la escena desde otra habitación, por un ventanuco practicado en la pared... Se trata de un importante industrial... Figúrese que está ahí, en una habitación, atado a una pared por cadenas con cerrojos, y que una especie de sucio individuo... le pega latigazos hasta que la sangre salta por todas partes. ¡Y justamente entonces el desdichado obtiene el goce de todos sus placeres!” (Proust en Kristeva 2001p. 89).

Más allá del sadomasoquismo de Proust, Kristeva pone énfasis en el paso de lo experimentado a lo formulado, efectuado éste, gracias a la presencia de un tercero, su gobernanta Celeste. Mediante la transferencia establecida con ella, quién ocupa la posición de una madre apaciguadora, Proust logra despojarse de lo sentido e instalarse en el universo simbólico de las palabras, otra vez una re-vuelta. Kristeva concluye sosteniendo que la escritura cumple la función terapéutica en Proust y que muchas veces necesita ser o darse por un pseudobjeto perverso para poder atravesar el recinto autístico, alcanzando finalmente el autoerotismo en la construcción de una ficción sensorial. A través de la escritura el autor logra procurarse un doble, en las figuras del narrador y el personaje, éste último es quién se hace cargo de la exhibición y atemperación de los excesos del autor; *“el personaje es sin duda otro real... pero también una parte esencial del propio autor”* (Kristeva 2001, p.92). Es en este sentido que Kristeva propone finalmente que la dinámica de la escritura nos recuerda a la de la escucha e interpretación analítica; *“si la lectura prefigura el tiempo sensible, en cambio no lo constituye. El tiempo sensible es el de la escritura”* (ibídem). Esta es la diferencia entre al sadomasoquismo de Proust y el del industrial. En esta perspectiva está planteada la relación que establece Kristeva entre el psicoanálisis y la experiencia de escritura. *“Así, pues, a partir de las fijaciones sensoriales, el análisis trabaja primeramente juegos sensoriales, después palabras: pero palabras placeres, palabras cosas, palabras fetiches. Para calificar esta nominación a la que el terapeuta se abandona, podemos decir que es un arte de producir, partiendo de la carne de los signos, objetos transicionales”* (ibídem, p. 94).

Discusión

En el presente capítulo he intentado sintetizar los aspectos centrales del concepto *re-vuelta* de Julia Kristeva. Como señalé en la introducción, el concepto fue desarrollado a lo largo de dos años y se nutrió de campos tan diversos como el psicoanálisis, la filosofía, la lingüística, la sociología, la historia y la literatura. Pienso que lo intrincado del árbol conceptual que enraíza el concepto dificulta su aprehensión, por lo que he decidido en concordancia con el objetivo de ésta tesis, depurar las contribuciones al ámbito del psicoanálisis y la literatura. La *re-vuelta* es una posible salida a la encrucijada en la que nos ubican las sociedades actuales, cuyas características centrales serían una vacancia de poder y el cambio del estatuto de la persona humana a persona

portadora de un patrimonio orgánico. La re-vuelta, que es eterno retorno, vuelta, desplazamiento y cambio, constituiría una posible alternativa al abandono al orden normalizador por un lado y a la violencia desenfrenada por otro, pero implica el riesgo de una re-creación infinita e indefinida, cercana a la psicosis.

Esta re-vuelta se sostiene en algunas lógicas paradójicas: la intimidad sadomasoquista; la atemporalidad; lo imaginario; y el per-don, que más que un juicio es una donación de sentido. Establecidas estas lógicas podemos seguir a Kristeva en su búsqueda en dos campos que para ella, así como para nosotros, resultan paradigmáticos, el psicoanálisis y la literatura. En el psicoanálisis la re-vuelta está implícita en: la interpretación, en tanto variante del per-don; en la búsqueda y recorrido de una temporalidad que no *temporalidad*, que es la temporalidad de lo inconsciente; en la instalación de la intimidad sadomasoquista en el centro de la cura; en el imaginario desplegado por el analizante; en el reiterado recorrido de la experiencia edípica; y en la capacidad de cambio y re-vuelta dentro del propio analista.

Del mismo modo, encontraríamos algunas figuras de la re-vuelta en la literatura, pero no en toda la literatura y Kristeva cita y ejemplifica mediante un cuidadoso análisis textual y biográfico los casos de: Louis Aragon y el movimiento surrealista, ejemplo de la re-vuelta contra la identidad del sexo y del sentido; y de Marcel Proust con su búsqueda del tiempo perdido y el rescate de la intimidad sadomasoquista mediante la escritura.

La importancia de la Historia y la cultura en el trabajo de Kristeva

Un primer punto a destacar es la incorporación de las variables cultural e Histórica a su recorrido⁹⁶. Al enmarcarse en una época determinada, que es la época actual que Kristeva denomina la época de las sociedades posindustriales y poscomunistas, pero que también podríamos llamar la época de la sociedad neoliberal, Kristeva complejiza más la articulación entre psicoanálisis y literatura, inclusive pareciera que utilizara ambos discursos para sostener una búsqueda de sentido en la sociedad actual. Esta lectura es similar a la realizada por Marin

⁹⁶ Al incorporar estos elementos Kristeva articula las reflexiones freudianas de Tótem y Tabú y el Malestar en la cultura.

(2010), para quién el término literatura re-vuelta, permite establecer una transición entre conceptos psicoanalíticos y literarios para poder entender en su complejidad la propuesta de un autor y la forma cómo evalúa su entorno social y cultural (Marín 2010).

Esto resulta especialmente evidente en el análisis de Louis Aragon y los surrealistas, quienes constituyeron formas de la re-vuelta en un momento en el que se creía en la solidez del interdicto. ¿Pero qué sucede ahora, quien puede re-volverse, rebelarse y contra quién?

Kristeva con toda su lucidez sitúa sus ejemplos un paso más atrás de la época actual. Un posible camino consistiría entonces en identificar algunas figuras literarias paradigmáticas de la re-vuelta actual, y tanto mejor si podemos identificarlas en la proximidad continental, entre los *latinafros*. Pienso que en Chile dos autores encarnan el espíritu de re-vuelta descrito por Kristeva, me refiero a Pedro Lemebel y Roberto Bolaño, ambos marcados a fuego por una época optaron por mantener su independencia y su intimidad, y hasta su muerte mantuvieron un permanente habitar y crear en y a partir de, ésta experiencia de cultura-identidad re-vuelta. Nuevamente retomo a Marín (2010) para remarcar que en la cultura re-vuelta el escritor busca nombrar aquello que existe de manera pre-sintáctica, aquello que existe en él mismo como malestar, aquello que todos hemos sentido pero que nos negamos a nombrar, lo abyecto. El escritor es una figura que elabora en la literatura el malestar social no conceptualizado permitiendo al lector experimentar su propia re-vuelta.

En la deriva de Kristeva algunos psicoanalistas chilenos han trabajado a partir de la obra de Bolaño para introducir una clave de aproximación al malestar contemporáneo, íntimamente vinculado en nuestro país al golpe de estado de 1973 y a la dictadura militar de diecisiete años que le sucedió. Es así como Aceituno (2013, 2014), reflexiona sobre la novela *Nocturno de Chile*, para señalar como la literatura permite pensar y ver, una verdad histórica que ha sido *invisibilizada*; tortura, desapariciones, mecanismos de encubrimiento mediático, hasta llegar al objetivo casi cumplido (afortunadamente no cumplido) de la desmentida y olvido social. En la misma línea, Eduardo Pozo (2014) toma la novela *2666* para trabajarla desde un prisma histórico-político-psicoanalítico, y denunciar la forma en que la violencia política ha influido en

las formas de establecer lazo social, en los procesos de subjetivación y en el desplazamiento del lugar del Otro.

Elementos para una clínica de inspiración literaria

Ahora bien, retomando la pregunta central de esta tesis ¿Qué elementos del trabajo de Kristeva pueden extraerse para enriquecer la propuesta de una clínica de inspiración literaria? En primer lugar y en línea directa con lo anterior, está el hecho de que no es posible pensar esta clínica fuera de la época actual, tanto Kristeva, como Aceituno y Pozo realizan un esfuerzo por pensar la actualidad en conjunto con la literatura y el psicoanálisis, la actualidad es una de las aristas del marco que permite el despliegue al modo de una pintura, de la subjetividad de un determinado paciente y en nuestra calidad de analistas debemos estar atentos a ella, más precisamente a aquellos autores que nos permiten vislumbrar algo más, un nuevo sentido, y mejor aún si su ámbito es el de la cultura re-vuelta.

Sin embargo, otros elementos del trabajo de Kristeva, acaso mencionados al pasar son más cercanos a la experiencia clínica, más íntimos y tal vez hasta más específicamente psicoanalíticos. La analogía entre la experiencia analítica y literaria alcanza en Kristeva niveles de intensidad importantes, cercanos a la superposición.

En primer lugar, Kristeva propone que la re-vuelta es un eterno retorno, desplazamiento y recorrido, una re-creación infinita. Del mismo modo en el que recorremos y re-leemos un poema o una novela y ésta nos aporta diferentes aperturas y líneas de sentido en diferentes momentos de nuestras vidas, un paciente ubicado en un trayecto de análisis puede abordar su propio texto narrado, re-creándolo y re-encontrando en él una infinidad de posibilidades y sentidos. Desde este punto de vista el énfasis de la experiencia analítica no estaría tanto en interpretar o desentrañar un sentido único sino más bien en abrir la experiencia a un interrogatorio permanente, que tiende al infinito. Reconocemos en esta idea una homología con la dialéctica hegeliana tomada por Lacan para apuntalar su técnica analítica (Etchegoyen 2009). Sin embargo, si el énfasis se ubica ante todo en la antítesis producida por el analista y no en la tesis o en la apertura de sentido que la nueva síntesis podría producir, el riesgo es que al igual que en un

ensayo de riguroso psicoanálisis aplicado, o en una interpretación sistemática de la transferencia, se produzca una colonización del paciente (Rebolledo R. comunicación personal), o del texto. Christopher Bollas (2013) ha señalado que uno de los aspectos más trágicos de la existencia humana es que al crecer, con el paso del tiempo, nos damos cuenta de que tal y como en nuestros primeros momentos, el mundo que nos rodea escapa en su mayor parte a nuestra comprensión. Esto impulsaría el cuestionamiento permanente de un sujeto adulto, lo que sería un acto más esencialmente humano que la producción de respuestas, la humanidad estaría íntimamente vinculada a la interrogación. Interrogación impulsada por un conocimiento inconciente obtenido de nuestras primeras impresiones como seres vivientes. Tal y como un sueño y un texto, la narración libreasociativa de un paciente, entraña una infinidad de sentidos, quiebres y aperturas y la función del analista sería ante todo guiar en la transferencia la producción de preguntas que permitan al analizante efectuar el movimiento de re-vuelta.

¿Cuál es entonces el rol de la interpretación? Kristeva propone que la interpretación es ante todo la posibilidad de la suspensión de un sentido único, y una apertura de nuevos sentidos, esto se articula con el planteamiento anterior, pero adicionalmente y recurriendo a la experiencia literaria, propone que la interpretación se manifiesta como una *poiesis* cuya lógica es la de una tonalidad poética, microcosmos de los infrasignos y los suprasignos. ¿Qué nos quiere decir Kristeva?, ¿Qué elementos ha tomado de la literatura?, nuevamente al igual que en el trabajo de Holland, el acento está puesto en la forma, pero esta vez en la forma que el analista calibra o intuye para sus intervenciones constituyendo una verdadera poética de la interpretación. Una pregunta, una escansión, una onomatopeya, una frase abierta, ambigua, inclusive una sentencia decidida. Todas estas variantes, deberían abrir un microcosmos y no introducirse a presión, esta es la forma en la que el analizante re-escribiría su propio poema. Adicionalmente y en este escenario, Arte y literatura abren la vía para la construcción de fantasmas y preparan el terreno para la interpretación psicoanalítica, al tiempo que constituyen un reparo contra los pasajes al acto (Kristeva 2001).

Ahora ya nos ubicamos en el punto central de Kristeva, el análisis es una invitación a que el paciente se ubique como novelista de su propia historia, buscando el tiempo perdido en la enunciación narrativa. Adicionalmente, éste sólo sería posible si el analista conserva abierta una

cierta posibilidad de cambio, como cuando se encuentra con un texto puertas afuera. Finalmente Kristeva afirma que la escucha e interpretación analítica evocan la dinámica de la escritura, en tanto el trabajo del analista sería producir a partir de la carne, de lo más pulsional, signos, objetos transicionales, pero ¿quién es el que escribe?, ¿paciente o analista?, para Kristeva es el analista merced a su capacidad de escucha y de interpretación. Por mi parte tiendo a pensar que el clima afectivo que se crea en la situación analítica, clima sustentado por articulaciones vocales, sensoriales, que van tejiendo un campo representacional y perceptivo en el que el sujeto puede re-encontrarse, re-volverse, re-crearse, permite el despliegue de un triple proceso: narrativo por parte del analizante; de lectura por parte del analista; y de escritura, pero de una escritura única, la escritura a cuatro manos. “*Escribir y/o pensar puede volverse, en esta perspectiva, un cuestionamiento permanente tanto del psiquismo como del mundo*” (Kristeva 1999, p. 39-40).

En conclusión los elementos que rescato del trabajo de Julia Kristeva para continuar la propuesta de una clínica de inspiración literaria son: el trabajo clínico contextualizado en una época, de la cual ciertos autores darían cuenta de manera paradigmática, entre ellos Roberto Bolaño, con cuyos textos trabajaré en la última parte de este trabajo; la concepción de la re-vuelta analítica como una investigación tendiente al infinito, lo que significa que un paciente recorra una y otra vez su propia narración del mismo modo como regresamos a ciertos textos a lo largo de nuestra vida; la interpretación concebida como *poiesis*, como una forma dotada de tonalidad poética, por lo que cada par analítico establecería una particular poética de la interpretación; finalmente la concepción del análisis como un triple proceso, narrativo por parte del paciente, de lectura por parte del analista (pero también del paciente que re-lee su propia historia), y lo que es más importante, de escritura a cuatro manos.

Capítulo 3

Literatura y psicoanálisis en Chile (fracturado): Patricio Marchant.

Patricio Marchant (1939 – 1990), filósofo formado inicialmente en la Universidad de Chile y posteriormente en Francia con Jacques Derrida, fue uno de los primeros profesores del Centro Estudios Humanísticos de la misma universidad, fundado en 1964 (Oyarzún y Thayer 2014). Impactado por el golpe de Estado de 1973 detuvo su producción escrita durante seis años, hasta que en 1979, habiendo realizado ya dos estadías en París, reanuda su trabajo escritural y comienza un profundo estudio de la obra de Gabriela Mistral, que “culmina” con la publicación casi artesanal de, *Sobre árboles y madres*, en 1984 (Dorr 2010). Escribo culmina entre comillas ya que a partir de ese texto, Marchant continuó escribiendo y polemizando sobre la poesía de Mistral y de otros poetas chilenos, como Nicanor Parra y Pablo Neruda. Al mismo tiempo se refería a la experiencia provocada por el golpe de Estado, como una experiencia de *pérdida de la palabra*, que en realidad es una pérdida desde siempre acontecida, tanto en el dominio Histórico nacional, como en ámbito experiencial individual (Oyarzún y Thayer 2014). En el presente capítulo revisaré el estudio que Marchant realizó de la poesía Mistraliana ya que hasta el momento de la revisión efectuada, constituye el primer gran estudio realizado por un autor chileno, sobre la obra de un escritor nacional, cuyo marco de análisis es eminentemente psicoanalítico.

Desde Hungría, una lectura de la poesía de Gabriela Mistral

En “*El árbol como madre arcaica en la poesía de Gabriela Mistral*”, Marchant (1982) sintetiza el estudio filosófico que apoyado fundamentalmente en conceptos psicoanalíticos, realizó sobre la poesía de Gabriela Mistral y que publicara por primera vez en 1984 con el nombre de “*Sobre árboles y madres*”. Marchant comienza preguntándose por qué ha surgido en Chile una gran poesía, y postula la acción de una Forma Inconciente Generante (FIG) que determina un contenido latente, que a su vez pre-determina modos precisos de poetizar. Afirma que la aproximación a ésta FIG debe partir por lo que denomina el árbol-Cristo mistraliano. Marchant toma como objeto de estudio específico, los poemas de Mistral que tienen como figuras centrales el árbol y Cristo.

Análisis de la figura del árbol

Marchant, repara en que el poema *Árbol muerto*, aparecido en *Desolación*, en otra versión se llamó también, *Un árbol-Cristo*. Más aún, el verso; “*un árbol blanco roto/y mordido de llagas*”, también decía; “*un árbol Cristo, un árbol/roto y lleno de llagas.*” A partir de este verso, Marchant se pregunta por la insistencia del árbol y de Cristo en el poetizar de Mistral. Pero antes acude al simbolismo psicoanalítico para esclarecer un posible significado para el árbol. A diferencia de Freud, para quién un árbol es un símbolo fálico, para el psicoanalista Húngaro Imre Hermann⁹⁷, el árbol es un sustituto de la madre. Ahora bien, de acuerdo a la lectura de Marchant, la madre en psicoanálisis había sido significada como: madre-productora, madre-amante, madre-muerte (Freud 1913), madre incestuosa (Groddeck en Marchant 1982) y madre arcaica, el origen, ésta última es la significación aportada por Hermann y la que toma Marchant:

“Huérfano de madre, el hombre busca y crea objetos sustitutivos -su propia madre, llamada madre real es ya un sustituto- que sean para el madre: objetos a los cuales se pueda agarrar, así la historia humana consiste en la constitución de símbolos que intentan restaurar esa Unidad Dual perfecta que nunca fue... Este saber del abandono constituye... el estrato más arcaico del inconsciente” (Marchant 1982, p. 115-116).

A continuación toma la lectura que Derrida hace de la obra de Hermann sobre el instinto filial. Para el primero, la obra del segundo se articula en torno a una teoría del instinto de *agarrarse a* y a su equivalente, el archi-trauma de *des-agarrarse*. Ambos constituirían la tónica humana mucho antes que el Edipo. De acuerdo a Hermann, el surgimiento del hombre es ante todo una historia de abandono y pérdida de la madre, un des-agarrarse. Ahora bien, un filtro más para leer a Hermann (y de paso desmarcarse de toda posible lectura evolucionista del mito del surgimiento del hombre), el concepto de anсемia de Nicolas Abraham. De acuerdo a éste último, el psicoanálisis no seguiría los giros y figuras del habla y la escritura, por lo tanto los conceptos psicoanalíticos; Ello, Yo, Placer, Angustia, etc., no son metáforas, sino productos de una

⁹⁷ Imre Hermann (1889-1984), fue un psicoanalista húngaro que incorporó en sus desarrollos teóricos su interés por la psicología experimental y por las matemáticas. Postuló la existencia de la pulsión de apego, aquí planteada como el instinto de agarrarse a, concepto precursor de la teoría del apego de Bowlby (INDEPSI, recuperado en Junio de 2015 de <http://www.indepsi.cl/newsletter/News-21/terapeutas-21.htm>).

operación de de-significación, en la que han sido desprovistos de su significado “habitual”, para constituir una Metapsicología de aquel misterio que Freud nombró como el núcleo del ser, el Inconciente. La propuesta de Abraham (1968),⁹⁸ es denominar con un neologismo, *anasemia*, a las figuras de la anti-semántica que constituyen el corpus metapsicológico. Estas figuras se escribirían siempre con mayúscula.

Desde esta perspectiva, el discurso de Hermann sobre el surgimiento del hombre constituiría; *el poema* (anasémico), *del inconciente sobre el origen del hombre, poema que sería origen de todo posible hablar sobre el origen del hombre. Descubrimiento de ese poema que sería más importante –por su presencia actual en el inconciente de cada hombre- que la descripción histórica concreta del origen del hombre”* (Marchant 1982, p. 118). Mediante esta operación Marchant se desmarca de una lectura evolucionista. Y si cada hombre vive su poema, una obra de arte sería un poema mayor, lo que justificaría su análisis. Adicionalmente, son los poetas y los que están en la psicosis⁹⁹ los que pueden acceder al estrato más profundo de lo inconciente, otra razón para estudiar a un poeta o más bien su modo de poetizar.

Volviendo a la poesía de Mistral, Marchant propone que el árbol de Desolación es un árbol-madre arcaica, objeto del inhibido *agarrarse a*. Esta figura será poetizada como muerta, destruida, quemada y abandonada. Mistral entonces trabajaría, tal y como Hermann (de acuerdo a Abraham) y sin conocimiento del psicoanálisis, el *poema* del origen del hombre, que no es otra cosa que la problemática de las relaciones inconscientes arcaicas. La diferencia estaría en que para Hermann, es la madre quién abandona, para Mistral, son los hijos. Esto reafirma aún más la tesis de que en última instancia el desarrollo Hermann, no describe hechos históricos sino que corresponde a un *poema*. El análisis de la figura del árbol-madre-arcaica, concluye con algunas inversiones de sentido sobre la relación entre esta figura y los hijos hombres que pueden demostrarse en otros poemas de Mistral.

⁹⁸ Esta propuesta surgió luego de la publicación del Diccionario de Psicoanálisis de Laplanche y Pontalis.

⁹⁹ En el original de Marchant dice: los enfermos mentales.

Análisis de la figura de Cristo

Para analizar la figura de Cristo, el autor toma los poemas; *Dios triste* y *La cruz de Bistolfi*, también de *Desolación*. Tres nombres de Dios aparecerían en estos poemas; el Dios David (tremendo y fuerte), el Dios triste (Dios padre de los cristianos) y el Dios oculto, la cruz misma, “*cruz a la que hemos estado prendidos, como el hijo a la madre*” (Marchant 1982, p. 122), la cruz es entonces la madre. En esta lógica, Cristo no operaría en lo profundo de lo inconciente como figura masculina, sino como madre, y en tanto madre y como madre, daría al hijo el inconciente (sigue en esto a Hermann y Abraham). “*El inconciente entonces, es la madre en el hijo*” (ibídem, p. 122-123). Ahora bien, Cristo sigue en la cruz y la madre sigue abandonada por lo que es preciso rescatarla, y precisamente en eso consistiría el proyecto mistraliano, remplazar el *falogocentrismo* de la sociedad occidental por un *hysterocentrismo* en el que prime el sentido maternal y la divinización de la madre.

Marchant continúa señalando que esta herejía mistraliana referida al carácter maternal de Cristo, es sin duda lo más profundo que se ha dicho sobre él. El hecho de que los contemporáneos e incluso la misma Mistral no lo hayan sabido, constituye para Marchant la condición de posibilidad de su poesía. En otras palabras, el poeta sabe allí donde no sabe y este pensamiento poético pre-pensado abriría la necesidad de una filosofía (que surge sólo cuando una necesidad obliga a pensar).

Un estudio sobre la poesía de Parra

En *Cuestiones de Difuntos. Sobre la Teoría de la Escritura. Sobre la Poesía de Parra* (1983), Marchant reflexiona sobre el proceso de escritura a partir de Proust y luego sobre la poesía del anti-poeta.

En la parte destinada a Parra, Marchant toma el antipoema *Se canta al mar* y se pregunta ¿Qué se canta en *Se canta al mar?*, es decir ¿Qué se percibe cuando el mar se percibe en un poema en el que se canta al mar? Lo que se percibiría, lo poetizado, sería una conexión profunda

(inconciente), con el mar. Esto es logrado mediante la inserción de un recuerdo pantalla¹⁰⁰, que permite captar “el verdadero significado” del poema, lo que el inconciente percibe en él. Esto, al igual que en el caso de Mistral, habría pasado desapercibido para el mismo autor y es captado por Marchant en la perfecta adecuación del tono poético: “*Queremos decir lo siguiente: el tono del poema sería inadecuado, exagerado, si en el poema se estuviese poetizando, percibiendo sólo el mar, es decir la impresión objetiva mar*” (Marchant 1983, p. 250). O sea que habría una adecuación con respecto al significado profundo y una inadecuación con respecto al significado superficial, y lo comprueba preguntándole directamente a Parra; éste había visto a su padre en una escena erótica. A continuación retoma el simbolismo señalando que para Freud el mar simboliza; a la mujer, a la madre, y en definitiva al nacimiento. Para Ferenczi la relación es inversa, es la madre quién simboliza el mar, el origen. “*El mar no simboliza el origen, es el origen*” (ibídem, p. 251). Poetizar sería entonces para Parra, ir al origen. Con la poseía, con las palabras y agrego, con la forma y la sensación se va al origen.

Siendo testigo de la escena erótica, Parra desplaza la frase del poema “Este es, muchacho, el mar”, al amor, a la mujer, al origen, el sentido de la frase sería “*Este es muchacho el amor*”, “*ese significado inconciente, inconscientemente lo oculta el poeta en el poema, para que el oído del lector ingenuo inconscientemente lo descubra...Pero no como si el contenido manifiesto fuese el mar y el contenido latente el amor, la mujer. Sino: el mar, el amor, la mujer se ven juntos, van juntos*” (ibídem, p. 252). Aquí radicaría la energía del poetizar de Parra y lo que el poema está poetizando es la decisión de hacer poesía. El mar es la llamada del origen que se concreta mediante una regresión sin culpa, eso es la creatividad: entrar en el origen para salir transformado, la madre (el origen), le ha entregado su poder a las palabras (a la literatura, a otra mujer), es en este universo de las palabras, en el que el poeta puede crear libremente, entrando y saliendo infinitamente desde y hacia el origen. “La poesía es una verdad impune” (ibídem, p. 254).

Con respecto a la escritura, la hipótesis de Marchant es que la condición de posibilidad de toda escritura es la muerte de la Madre. Esta decisión-crimen inconciente, puede levantarse como monumento escritural. ¿Cuáles son los elementos que articula para formular esta hipótesis? El

¹⁰⁰ Recuerdo encubridor.

autor, hace una lectura particular de: la teoría de la percepción de Freud; el complejo de Edipo; el desarrollo psicosexual; y el concepto de “infidelidad esencial de la madre” de Abraham. He aquí lo expuesto: En un tiempo *ceró*, hubo una Unidad Dual con la Madre¹⁰¹ que fue interrumpida, de modo que toda Percepción es una Alucinación de este primer momento y todos los objetos percibidos son sus sustitutos, por lo que todos los Objetos son Alucinaciones. Todo el problema del hijo consiste en poder percibir de manera genuina, liberándose de los objetos-perceptos-alucinaciones. Esto se lograría de manera definitiva en la adolescencia, ya que la madre está (aparentemente), desexualizada y el impulso adquiere un refuerzo adicional, de la fuerte tendencia a romper con el Padre. En este momento el joven puede efectivamente, Percibir por sus ventanas y en definitiva, escribir, que es lo mismo que percibir. Ahora bien, este momento es transitorio, ya que el Hombre se encuentra con nuevas mujeres y reconoce el cuerpo de la Madre, la Sexualidad de la Madre y lo más Ominoso, el Deseo de la Madre. El Hijo debe aceptarla o rechazarla. Si la Madre ahoga las Percepciones del Hijo, éste dejará de escribir, también puede ocurrir una Formación de Compromiso, y el hijo redactará ensayos o cierto tipo de novelas eróticas.

“El Hijo sabe de su deseo como deseo al saber del deseo de la Madre; es el deseo de la Madre lo que hace que el deseo del Hijo sea deseo; y la Madre sabe que el Hijo sabe su deseo. La madre es incorporada con tal como tal deseo, incorporada como Madre impura... la verdadera infidelidad de la madre es infidelidad con el hijo; el espantoso y enormemente querido secreto en común” (ibídem, p. 260-261).

Entonces no es otra que la Madre-en-el-Hijo, la que se opone a que el hijo Perciba, escriba, ya que esto constituirá la más alta traición, revelar el Deseo de la Madre. Es por esto que sólo venciendo el Goce con la Madre, que el hijo podrá escribir, escribir el Deseo de la Madre que equivale a darle muerte. Se acaba la Alucinación y comienza la Realidad, sólo la escritura es real, es el tiempo de la reconciliación con el Padre. Marchant va a comprobar entonces su hipótesis a dos antipoemas de Parra, *Las tablas* y *Defensa de Violeta Parra*.

¹⁰¹ Las mayúsculas designan la terminología *anasémica*.

Marchat señala que en *Las tablas* se poetiza la muerte de la madre impura y culpable, y que Violeta en *Defensa de Violeta Parra*, es investida con los valores asociados tradicionalmente a la madre. Pero no hay que equivocarse, no es un simple desplazamiento de afectos desde la figura de la madre hacia Violeta, lo que plantea Marchant es que Violeta ha sido además purificada (¿sublimada?), de los aspectos negativos de la Madre. Repara que en el verso, “Grande enemiga de la zarzamora”, Violeta se opone a la zarzamora que representa la impureza de la Madre culpable. Violeta es poetizada como pura. “*Violeta será flor pura, pero flor violada, violada por la vida. Viola, Violeta, violenta, violada por la vida pero violada... sin impureza de su parte*” (ibídem, p. 263).

El trágico destino de Violeta, su muerte, es lo poetizado en *Defensa de Violeta*, o más bien, Violeta es poetizada como muerta, como suicida, la única figura que completa su purificación. Violeta debe morir, al igual que Cristo. Violeta por tanto es un nombre de Cristo. ¿Por qué la vida viola a Violeta? Precisamente porque la vida es muerte, un cáncer. Violeta es el sueño fracasado de la pureza total, porque éste sólo puede alcanzarse en la muerte. Violeta es entonces la muerte que le permite al autor (Parra), vivir en la impureza, en la vida, escribiendo para escapar de ella. “*Pasado el tiempo de la primera alegría juvenil... sexualizada la Madre... la economía de la antipoesía necesitaba de la muerte de Violeta. Muerte de Violeta: nudo, límite constitutivo de la poesía de Parra*” (ibídem, p. 262).

En consecuencia, en el antipoema también están poetizados la energía y los límites de la poesía. La energía no es otra que la muerte, y los límites están dados a partir de que la escritura es una forma de nombrar lo ausente; “*Pero yo no confío en las palabras... Para verte mejor cierro los ojos/ Y retrocedo a los días felices... ¿Por qué no te levantas de la tumba?*”. He ahí los límites de la escritura, límites que a la vez constituyen un borde (agujero energético), que irradia y absorbe energía. “*Esto es lo que quería decirte...Fui derrotado por mi propia sombra:/Las palabras se vengaron de mí*”. De acuerdo a Marchant, Parra se retracta de lo dicho anteriormente en cuanto a los límites de la escritura, para finalizar afirmando lo contrario. “*La escritura tiene razón; sólo eres, sólo eres verdaderamente escrita. Por la escritura eres real*” (ibídem, p. 268).

Discusión

En el último capítulo de esta segunda parte he insertado en Chile el tercer vértice de esta cartografía preliminar de la articulación entre literatura y psicoanálisis. El Chile de esta inserción es el Chile fracturado por el golpe de Estado y la dictadura cívico-militar. Marchant rompe su silencio, un largo silencio que podríamos calificar de elaborativo, para comenzar a pensar y escribir sobre la poesía de Gabriela Mistral. Toma las referencias psicoanalíticas de Freud, pero ante todo de Imre Hermann, Sándor Ferenczi y Nicolas Abraham, todos nacidos en Hungría, aunque este último se formó íntegramente en Francia. Presumiblemente, Marchant trabajó con los desarrollos de estos autores porque eran los que su maestro Derrida, trabajaba y comentaba al momento de las estadías que el filósofo realizó en París. Con conceptos vinculados a la fantasmática de; el origen, la madre, la simbiosis de ésta con el hijo y el abandono del hijo por la madre (que invierte bajo la forma de la muerte de la madre por el hijo), lee y desentraña el sentido de la poesía de Gabriela Mistral y de Nicanor Parra a la vez que reflexiona sobre la dinámica misma de la escritura.

Con respecto a Mistral, y tras un concienzudo análisis, Marchant propone que el proyecto poético mistraliano consiste en remplazar el *falocentrismo* de la sociedad occidental por un *hystero-centrismo* en el que prime el sentido maternal y la divinización de la madre. En lo que respecta a Parra, plantea que el poetizar del antipoeta (y acaso de todo poeta), es ante todo volver al origen, opción irrevocable que estaría plasmada en *Se canta al mar*. Es destacable que Marchant generaliza lo poetizado en un poema, a todo el poetizar de Parra y más allá a todo poetizar posible, de este modo Marchant señala indirectamente que *Se canta al mar* es una especie de manifiesto inconciente del poetizar y de los poetas. En terminología anasémica, el Poema del Poetizar. Finalmente realiza una generalización más sobre la escritura, comprobándola en los antipoemas *Las tablas* y *Defensa de Violeta Parra*. Afirma que toda escritura, para que sea escritura verdadera, es decir Percepción y no Alucinación, debe necesariamente transitar por el asesinato de la Madre, que pasa por escribir su Deseo venciendo el Goce en un reencuentro con el Padre. En el caso particular de Parra, esta operación es resuelta mediante la introducción de una figura purificada, sublimada, se trata de Violeta que debe morir

al igual que Cristo para permitir su rescate o más aún su verdadera existencia y la existencia de Nicanor y de todos los poetas. No es otra que la muerte el motor de toda escritura.

El psicoanálisis aplicado en Chile.

El comentado trabajo de Marchant constituye el primer gran estudio de psicoanálisis aplicado a la literatura realizado en Chile, aún cuando su autor lo reivindicara como una lectura deconstructiva, los principales referentes son psicoanalistas que con la excepción de Abraham, no dialogan específicamente con el proyecto derrideano. Resulta destacable que tan pionero análisis haya sido escrito por un filósofo y no por un psicoanalista, y doblemente destacable porque la reflexión sobre la poesía de Mistral abrió paso a la salida de la parálisis de escritura que experimentó Marchant tras el golpe de Estado de 1973. Adicionalmente, el trabajo de Marchant se desplegó en un contexto universitario, fuera de las instituciones tradicionales del psicoanálisis de ese entonces, la Asociación Psicoanalítica Chilena (APCH) y algunos hospitales del país.

¿Qué pasaba con los psicoanalistas en ese momento? De acuerdo a Jaime Coloma (en Blanco y Fierro 2014), en ese tiempo la universidad no tenía ningún peso en la transmisión del psicoanálisis y más aún, éste carecía de toda presencia cultural siendo simplemente una actividad profesional que practicaban en su mayoría sujetos de derecha, muchos de ellos pro-dictadura. Esto parece concordar con lo planteado por Silvana Vetö en *Psicoanálisis en Estado de Sitio*¹⁰², quien partiendo de la desaparición de un candidato de la APCH, el doctor Gabriel Castillo, hipotetiza sobre la complicidad entre el psicoanálisis kleiniano y una concepción de los fenómenos psíquicos desligada de la realidad social y política (Ben 2014).

Volviendo a Marchant, es posible plantear que el psicoanálisis aplicado a la literatura formó parte de un gran proyecto interpretativo de la obra mistraliana, enmarcado a su vez en la sentencia marchantiana de la *pérdida de la palabra*, clave para comprender la Historia latinoamericana, pero también para abordar desde un punto de vista anasémico la problemática

¹⁰² Silvana Vetö (2013). *Psicoanálisis en Estado de Sitio*. Ed. El Buen Aire. Santiago.

de la escritura. Podríamos decir que desde el trabajo de Marchant, se inició una veta de articulación que han seguido autores como: Roberto Hozven en el campo de la literatura¹⁰³; Roberto Aceituno desde el psicoanálisis; e iniciativas como la revista Istmo exclusivamente dedicada a la articulación entre literatura y psicoanálisis.

Elementos para una clínica de inspiración literaria

Con los antecedentes sobre la mesa, es posible extraer una conclusión en línea con el objetivo de este trabajo. Las potencialidades de una clínica de inspiración literaria fueron congeladas durante la época de la dictadura. Posiblemente los psicoanalistas desmintieron las aperturas que cierta literatura, entre la que destaca la figura de Enrique Lihn con *Paseo Ahumada* y *Nunca salí del horroroso Chile* podrían haber ofrecido para la tramitación y el pensamiento sobre la perversión del lazo social acontecida. Pero no se trata tanto de una operación consiente como de una consecuencia directa (real) de los hechos, los psicoanalistas cuya postura era pro-dictadura probablemente no se interesaron, los psicoanalistas de izquierda, tenían que sobrevivir. De tal modo que esta operación solo es posible a posteriori, a modo de trabajo de resignificación y reelaboración de lo acontecido, en la transferencia y enmarcados en una nueva época, la del neoliberalismo. En la última parte de este trabajo, dedico un ensayo a una reflexión sobre mi propia experiencia durante la dictadura cívico-militar, y como el encuentro con la literatura de Bolaño me permitió establecer a posteriori, un puente entre el presente y el no tan lejano pasado, que son en realidad un solo tiempo en la atemporalidad de lo inconciente.

Más allá del imprescindible elemento histórico-cultural, destacado a propósito de Kristeva y remarcado desde la lectura de los trabajos de Marchant bajo la noción de trabajo a posteriori, otro elemento puede desprenderse de manera indirecta (al igual que al analizar el trabajo de Kristeva), para responder a la pregunta troncal sobre qué elementos pueden articular una clínica de inspiración literaria

El elemento a rescatar, nace de una articulación de lo propuesto por Marchant, con la concepción de la cura analítica como experiencia narrativa planteada por Kristeva que he comentado

¹⁰³ Roberto Hozven (2010). *Escritura de alta tensión*. Ed. Catalonia. Santiago.

anteriormente. Marchant deduce de su lectura de Parra bajo el prisma de Ferenczi, que poetizar es volver al origen en una regresión sin culpa que estaría en el centro mismo de la experiencia creativa. La creatividad emergería entonces como consecuencia de este regreso o re-vuelta hacia el origen. Aquí resulta útil establecer una segunda coordenada de extracción, la teoría de la creatividad de Donald Winnicott. Para Winnicott, la creatividad es *el hacer que surge del ser*, la capacidad de ver las cosas de un modo nuevo. Más que un atributo, es un modo de *ser en el mundo*. Vivir creativamente es vivir sin ser aniquilado por sumisión a lo externo, es lo que hace que el individuo sienta que la vida vale la pena y la creatividad se expresaría tanto en la producción de una obra de arte como en nuestro quehacer diario (Winnicott 1970, 1971 b). El origen la creatividad se remontaría a la experiencia primaria de omnipotencia, permitida por la madre antes de la instalación del principio de realidad (Winnicott 1970), en este marco el objeto transicional es el último objeto *verdaderamente* creado. Existiría por lo tanto un vínculo entre el vivir creador y el vivir mismo. Pese a que todos conservamos la capacidad creadora (si pasamos por la experiencia de omnipotencia inicial), esta puede perderse, o más bien, ocultarse por situaciones ambientales o por experiencias de violencia extrema. De hecho, la ausencia de creatividad, la sujeción total al mundo y el acatamiento hipertrófico de la realidad, así como su opuesto radical, implican dos formas de psicopatología presentes en los pacientes que acuden a un analista (Winnicott 1971 b).

Por lo tanto: si el poetizar es ante todo un re-volver al origen, origen en el que nos encontramos con la experiencia misma de crear el mundo; si la ausencia de creatividad implica estar, por ocupar una expresión de Lacan (2014), medio muerto o semi-muerto y esto deriva en una consulta al psicoanalista; y si la sesión analítica consiste en un continuo poetizar conjunto, en una suerte de escritura a cuatro manos como lo he propuesto a partir de Kristeva. Entonces la experiencia psicoanalítica en tanto experiencia literaria consiste entre otras cosas, en rescatar mediante este trabajo poético la omnipotencia creadora de un paciente, íntimamente vinculada con su deseo. La experiencia analítica es una experiencia de creatividad y todo el trabajo de análisis está en serio riesgo si el par analítico no logra encontrar o re-encontrar los aspectos creativos de un paciente, íntimamente vinculados a la sensación de omnipotencia inicial y a su deseo. Si para Kristeva el análisis es una experiencia narrativa, el análisis como experiencia

poética llevaría al analizante a reencontrarse con sus aspectos más creativos, a dejar de Alucinar y comenzar a Percibir, porque Percibir es Crear y Escribir.

Para finalizar es preciso remarcar, de acuerdo a lo propuesto por Marchant a partir del estudio de Parra, que un aspecto central de la escritura, del poetizar y por lo tanto del encuentro con la creatividad que he llevado hasta la cura analítica, pasa necesariamente por un trabajo con las pulsiones de destrucción, *“la economía de la antipoesía necesitaba de la muerte de Violeta”*. Violeta es la metáfora de la pulsión de muerte, y su trabajo de desligazón, motor y límite de toda escritura y de todo análisis. François Pommier destaca que Freud (1925) en el artículo sobre la negación, propone que la pulsión de muerte, en interacción con eros, devendría productora de diferenciación y de distanciamientos. *“Freud propone una concepción del juego pulsional que da acceso al carácter positivo y hasta creativo de la pulsión de muerte, en la medida en que esta subyace al proceso mismo que lleva al niño a constituir el mundo de sus objetos”* (Pommier 2011, p. 55) De este modo, el motor económico de la poética analítica que lleva al encuentro con el origen y la re-vuelta de la experiencia creativa, podría estar íntimamente ligado a las pulsiones de destrucción. Para utilizar una metáfora física, el análisis sería el espacio poético de un agujero de gusano que llevaría desde el agujero negro de la pulsión de muerte hasta su opuesto nunca visto (pero no por ello inexistente), un agujero blanco (Lira, Arévalo y Padilla 2014).

Conclusión

A modo de resumen y enfatizando la pregunta troncal que guía esta tesis, solo mencionaré los aspectos específicos del trabajo de Marchant que extraigo para continuar construyendo el espacio transicional que representa una clínica de inspiración literaria. En primer lugar remarco la importancia de las coordenadas sociales y culturales en las que se enmarca el trabajo analítico. Coordenadas que por razones que no es posible analizar en este trabajo, fueron desmentidas por los psicoanalistas clínicos en la época de la dictadura. La clínica de inspiración literaria exigiría en la actualidad en nuestro país, un trabajo a posteriori con autores que permitan estar atentos en la escucha a aquellos elementos que deben ser re-significados o más aún simbolizados y que darían cuenta de la perversión del lazo social y su devenir traumático en un determinado sujeto-paciente. Entre estos autores, es posible mencionar a los ya comentados Roberto Bolaño y Pedro

Lemebel, pero también a Diamela Eltit y a Enrique Lihn entre otros. En segundo lugar, extraigo la propuesta construida a partir del cruce entre los trabajos de Marchant, Kristeva y Winnicott. A partir de estos autores puedo plantear que la experiencia psicoanalítica en tanto experiencia literaria, consiste entre otras cosas, en rescatar mediante un trabajo poético de narración, escucha y escritura a cuatro manos, la omnipotencia creadora de un paciente, íntimamente vinculada con su deseo. Y el motor y límite de este trabajo que lleva al encuentro con el origen y la re-vuelta de la experiencia creativa, estaría estrechamente vinculado a la pulsión de muerte.

Capítulo 4

Conclusión de la segunda parte: Elementos para una clínica de inspiración literaria.

La primera parte concluyó con la afirmación de que la relación de Freud con la literatura trasciende el campo del psicoanálisis aplicado ya que la literatura, enriquece, complejiza e inspira el pensamiento psicoanalítico. Adicionalmente, los problemas de la experiencia literaria y el trabajo creador abrieron la puerta para que mediante un trabajo con los mismos textos freudianos, extrajera determinados elementos que nos permitan pensar una clínica de inspiración literaria. Estos elementos eran: en primer lugar la concepción de la metapsicología como una literatura, en segundo lugar la necesidad de reflexionar o al menos tener presentes las ya mencionadas problemáticas de la experiencia estética y de la creación ya que ellas constituirían posibilidades para metaforizar la situación analítica; y en tercer lugar está el hecho de que mediante el establecimiento de una relación de transferencia con un texto o un determinado autor el analista gracias a su trayecto de análisis puede extraer algunos elementos que enriquezcan su escucha clínica.

En la segunda parte he continuado ubicado la pregunta sobre las posibilidades de enriquecer la clínica psicoanalítica desde la literatura investigando los desarrollos de tres autores; un crítico literario, una psicoanalista y un filósofo. ¿Qué elementos extraje de Holland para nutrir una clínica de inspiración literaria?: Ante todo la importancia de la forma y su materialización en la situación analítica; también el establecimiento de un espacio transicional entre el sujeto y el texto, la suspensión voluntaria de la desconfianza efectuada por ambos miembros del par analítico y el rescate de modalidades de funcionamiento primitivo. Todos estos elementos, constitutivos de la experiencia literaria, podrían emerger en algún momento de un tratamiento analítico y una vez más el encuentro con la literatura nos permitiría estar más atentos a su emergencia.

Del trabajo de Julia Kristeva extraje: el trabajo clínico contextualizado en una época, de la cual ciertos autores darían cuenta de manera paradigmática; la concepción de la re-vuelta analítica como una investigación tendiente al infinito, lo que significa que un paciente recorra una y otra vez su propia narración del mismo modo como regresamos a ciertos textos a lo largo de nuestra

vida; la interpretación concebida como *poiesis*, como una forma dotada de tonalidad poética, por lo que cada par analítico establecería una particular *poética de la interpretación*; y finalmente la concepción del análisis como un triple proceso, *narrativo por parte del paciente, de lectura por parte del analista (pero también del paciente que re-lee su propia historia), y lo que es más importante, de escritura a cuatro manos*.

Del trabajo de Marchant obtuve un refuerzo para la importancia de las coordenadas sociales y culturales en las que se enmarca el trabajo analítico, coordenadas que fueron desmentidas por los psicoanalistas clínicos en la época de la dictadura. La clínica de inspiración literaria exigiría en la actualidad en nuestro país, un *trabajo a posteriori con autores que permitan estar atentos en la escucha a aquellos elementos que deben ser re-significados o más aún simbolizados*. En segundo lugar, construí una propuesta a partir del cruce entre los trabajos de Marchant, Kristeva y Winnicott. Ésta consiste en que la experiencia psicoanalítica en tanto experiencia literaria, apunta a *rescatar mediante un trabajo poético de narración, escucha y escritura a cuatro manos, la omnipotencia creadora de un paciente, íntimamente vinculada con su deseo*. Y el motor y límite de este trabajo estaría estrechamente *vinculado a eros, pero fundamentalmente a la pulsión de muerte*.

Llegados a este punto es posible poetizar el Poema de una clínica de inspiración literaria: La metapsicología es una literatura, más específicamente un Poema anasémico. La experiencia analítica es una metáfora de la experiencia literaria y viceversa. Un analista-lector-escritor, atento a las investigaciones realizadas por los poetas de su época (que van siempre un paso adelante), establece transferencias con autores y textos que lo acompañan en su escucha al modo de un espacio transicional, alimentando su capacidad de ensoñación y su escucha (¿sin memoria y sin deseo?). Esto permite el establecimiento de una atmósfera transicional en las sesiones, en las que hay un marcado énfasis en las formas desplegadas. De este modo el analista favorece que el paciente se convierta en el narrador de su propia historia, recorriéndola una y otra vez en una dinámica que tiende al infinito y que va siendo delimitada por las *poiesis* formales que aporta el analista. Todo esto se traduce en que paciente y analista se embarcan, despegan y sumergen en un proceso de escritura a cuatro manos, que permite el encuentro con la creación y el deseo, siempre impulsados por la pulsión de muerte. Las conclusiones teóricas de este trabajo continúan

los desarrollos de Kristeva y confluyen con las ideas de Aceituno y Davoine y Gaudillière, tal vez los grandes ausentes de esta revisión.

Acerca de la transferencia a la literatura.

Antes de continuar con el desarrollo de este trabajo resulta conveniente especificar el que tal vez sea el pilar principal de una posible Clínica de Inspiración Literaria, me refiero al concepto de transferencia a la literatura. He hablado tanto en la primera como en la segunda parte de transferencia a un autor o transferencia a un texto en reiteradas oportunidades. ¿Pero de qué clase de transferencia estoy hablando?, ¿Cómo puede pensarse una transferencia de puertas afuera que ayude a pensar la transferencia, u otros constituyentes del proceso, que emergen con un paciente de puertas adentro? Para aclarar este punto tal vez sea necesario distinguir en primer lugar, que estoy entendiendo por transferencia y en segundo, diferenciar la transferencia a un determinado texto o bien a un autor, entendiendo esta última como una variante más compleja y profunda de la primera.

Siguiendo a Etchegoyen, podemos decir que en su concepción clásica, la transferencia es:

“un fenómeno general, universal y espontáneo, que consiste en unir pasado con el presente mediante un enlace falso que superpone el objeto original con el actual... es una peculiar relación de objeto de raíz infantil, de naturaleza inconsciente (proceso primario), y por lo tanto irracional... perteneciente a la realidad psíquica, a la fantasía...” (Etchegoyen 2009, p. 110).

Examinaré brevemente la definición. Por general y universal entendemos que ésta es la misma fuera y dentro del análisis, es por lo tanto inherente a la neurosis y de manera general al ser humano y no es generada por el tratamiento analítico (Freud 1912). Es por lo tanto susceptible de ser detectada en otros campos como el del arte y la literatura. En segundo lugar, gracias a la condición de atemporalidad de lo inconsciente, es a la vez pasado y presente, por lo que; recuerdo, transferencia e historia serían inseparables. Finalmente, al ser de naturaleza inconsciente, se diferenciaría de la experiencia (recuerdo), que está disponible para la conciencia y contribuye a nuestro diario vivir (Etchegoyen 2009).

Tomaré a continuación algunos elementos destacados por Etchegoyen, que permiten delimitar mejor el tipo de transferencia en el que estoy pensando: En primer lugar y siguiendo a Ferenczi la transferencia se realiza por introyección, operación mediante la cual el sujeto-neurótico incorpora elementos a su yo para transferirles sentimientos. Ahora bien, sin ir en desmedro de la definición aportada por Etchegoyen, analista de orientación Kleiniana, y tomando lo señalado en su mismo texto, podría plantearse que la transferencia, además de ser transferencia de objetos, incluye una dimensión de transferencia de significantes¹⁰⁴. De acuerdo a Lacan, el sujeto de análisis está siempre en transferencia, ya que el analista se ofrece para que el sujeto encuentre él los significantes con los que representarse como sujeto de la transferencia. Algo similar fue señalado por Kohut, para quién el analista se ofrece como soporte preconsciente en el que se va a asentar la estructura inconsciente (objetal o narcisista), de un paciente. Finalmente para Klein, quién se apoya en la existencia de un mundo interno de objetos, la transferencia sería la externalización del presente de la situación interior y no una repetición del pasado.

Pienso que todos estos elementos pueden estar presentes en la transferencia a un texto o de manera más general, a la literatura, si recordamos lo propuesto por Holland, la experiencia literaria es un gran inter-juego que implica: proyección, introyección, regresión y establecimiento de un espacio transicional. La experiencia literaria, tal y como lo señala Holland, consta de aspectos conscientes (recuerdos y atribución de significado) y de aspectos inconscientes que pueden ser denominados de manera general como transferencias. Anteriormente señalé que una experiencia afectiva con una novela o un texto, que desencadena un devenir asociativo, facilitado por un trayecto de análisis previo, podría ser llamada transferencia con el texto, ahora agrego que esta dimensión es mayoritariamente del orden de lo inconsciente. Ahora bien, ¿cómo se pone en juego esta transferencia? Pienso que en el caso de Freud, esta experiencia transferencial con la literatura formó parte importante de su autoanálisis, que se atribuye fundamentalmente a la correspondencia con Fliess, pero no podemos obviar el papel que desempeñaron en él las lecturas que ya he comentado con detalle y otras que he

¹⁰⁴ Los autores lacanianos al situar la transferencia en el campo de la significación toman como punto de partida la transferencia del deseo inconsciente a un resto diurno para acceder a la conciencia, además se sustentan en que para Lacan, el objeto es una ausencia o es velado por una ausencia cuya significación es fálica (Etchegoyen 2009).

omitido. Del mismo modo, la importancia de la lectura de Sade y Joyce para Lacan¹⁰⁵, también podría estar subestimada, en desmedro de las más reconocidas influencias filosóficas de Hegel y Heidegger (el análisis con Löwenstein pareciera ser una contribución más bien anecdótica a su pensamiento y obra).

En los términos más simples, la transferencia con un texto es que *algo nos sucede con él*, muchas veces y tal vez la mayoría, al ser una experiencia del orden inconciente, no podemos precisar qué; un afecto, un desencadenamiento asociativo, un recuerdo, algo emerge, algo difícil de metabolizar, hasta que lentamente y a posteriori experimentamos algo similar a un *insight*, es aquí donde el análisis previo o intercurrente mantiene su importancia capital para el analista. En la tercera parte de esta tesis, dedico un ensayo a reflexionar sobre las posibilidades de la literatura para desempeñar la función de memorial, pero todo ese trabajo se sustenta en la transferencia que desarrollé hacia la obra de Roberto Bolaño y en particular hacia la novela *2666*, aunque tardara casi cinco años en comprenderlo. Una experiencia cotidiana acaso resulte más próxima: en el transcurso de la redacción de esta tesis, intercambié varias veces opiniones con una colega acerca de la obra del Michel Houellebecq, ella leyó por mi recomendación la novela, *Las partículas elementales*, a continuación *El mapa y el territorio*, novela que no terminó pese a que afirmaba que la escritura era excelente, ¿Qué sucede?, ambos llegamos a la conclusión de que la lectura del francés produce una sensación de vacío intenso, y nos sumía en un territorio predominantemente tanático, mi amiga dejó la lectura mientras que yo escogí continuar con su último libro, aún cuando experimentaba una sensación similar. Las razones por las que continué no me son claras aún pero lo importante es que *algo pasó, con los textos*, que son el soporte hacia el cual transferimos, objetos y significantes.

La transferencia a un autor constituye un caso más específico e intenso de transferencia a la literatura, ya que probablemente implique una carga mayor de: idealización y de elementos identificatorios, como bien lo señalaba Freud (1930), a propósito de Goethe, y puede que hasta narcisistas que en ocasiones podrían cristalizar en una verdadera ¡neurosis de transferencia!, en la que el autor determinado, tal vez contribuye de una manera que es preciso discriminar en cada

¹⁰⁵ Siempre he sentido curiosidad (y muchas veces molestia), ante el particular estilo escritural de Lacan ¿No podría pensarse éste como una combinación entre el lúdico enrevesamiento-laberíntico de Joyce y el tono provocador de Sade?

caso, a la génesis de un proceso que comúnmente tendemos a ubicar lejos del campo de las neurosis, me refiero a la simbolización, ya que precisamente es para esto que repetimos (Schkolnik 2007, Lacan en Etchegoyen 2009). La lectura reiterada de un autor llevaría al analista, al igual que el encuentro con un paciente psicótico, hacia sus puntos no analizados y más allá, hacia lo que no puede nombrar, pero tampoco callar (Davoine F. Gaudillière J. 2011). Sin ir más lejos, ¿no estamos transferenciados a las obras de Freud, Klein, Lacan, Winnicott, Bion, etc.? (Barrueto C., comunicación personal) ¿Obras que pueden leerse como *ficciones necesarias*? La transferencia siempre está; arte, desafío, necesidad y azar, es colegirla.

Establecido el Poema de la Clínica de Inspiración Literaria, es decir asentadas sus bases y esclarecido un punto central, el referido a la noción de transferencia a la literatura, pasaré a presentar un trabajo específico con un autor y un texto, con los que he desarrollado intensas transferencias y que por lo tanto, me han acompañado durante al menos seis años de recorrido clínico, me refiero a Roberto Bolaño y su obra *2666*. Antes otro pertinente paréntesis con E. Lihn.

(Paréntesis 2: Enrique Lihn)

La efímera vulgata (fragmentos) (Figura 7)¹⁰⁶.

...Los soñadores cuyos sueños en la hora de la consulta
no parecen, por su vulgaridad, llamar la atención del analista
se despiertan feminizados de la noche a la mañana como el doctor Schreber –“el sol es
una puta” – en un lecho inesperadamente nupcial
con la sensación de ser flanqueados por una ausencia voluptuosa
que investida de ellos se les devuelve en una caricia
para sorpresa de sus senos opulentos: pompas de la inversión
brotados del soplo que atraviesa el espejo...

...Si bien el mirón confunde el sillón del analista
con el lecho nupcial de Schreber – la amante del sol – no consume esta locura
Logra salir, formalmente, a la calle luego de concertar una nueva sesión
ocultando en la voz el temblor de la voz
Sigue – mientras deambula, destronado, por las calles – con una mirada ciega
en sí mismo, los preparativos
que le inspiran empatía y horror...

... Nosotros ocupamos ese no lugar
tránsfugas del analista, satélites del doctor Schreber
los incompetentes voyeurs para los cuales
la perversión no es más que una ensoñación
o una pesadilla. Y que esperamos en la rambla
antes de hacer mutis por el foro, la aparición
del primer actor: el viejo marica acopiado de arreos femeninos

¹⁰⁶ La efímera vulgata es el título de un trabajo conjunto del fotógrafo Luis Poirot y Enrique Lihn. Poirot fotografió durante cuatro años a hombres travestidos en los carnavales de Sitges en Cataluña. Visitado por Lihn, le muestra a éste las fotografías quién al poco tiempo responde con el poema y el deseo de realizar la publicación conjunta. El trabajo fue finalmente publicado por la Editorial de la Universidad Diego Portales en el año 2012. El poema está inspirado en las fotografías y como puede leerse, en la lectura del caso Schreber.

(todos los hierros) como de sus armas un guerrero medieval...

... Ella se goza, por fin, en romper el incógnito
al momento de emprender el vuelo simulando que lo hace

Descorre la cortina de su aspecto
para exhibir algo que no puede ver

“la escena original”

Maternitá en la Caja Negra de nuestra señora

La Gran Madre Fálica

el llanto del bebé en el lánguido brillo de unos ojos desenmascarados

que lloran encandilados y ciegamente los miran

y se ven, sin saberlo, en los nuestros.



Figura 7. Luis Poirot *La efímera
vulgata* (1978-1981).

Tercera parte

ROBERTO BOLAÑO, 2666 Y EL TRABAJO CON EL TEXTO.

Roberto Bolaño es considerado uno de los narradores hispanoamericanos contemporáneos más importantes de los tiempos actuales y *2666* es su obra mayor. Trabajó en ella durante años, presumiblemente a partir de la conclusión de *Los detectives salvajes*, intercalando su escritura con la publicación periódica de cuentos y ensayos (Herralde 2005). Una parte significativa de su obra, incluida *2666*, ha sido publicada de manera póstuma, y precisamente tras su muerte, los estudios sobre ésta se han multiplicado en una suerte de *fenómeno Bolaño*¹⁰⁷. La mayoría de los estudios sobre su obra han surgido desde los círculos literarios. Es así como el poeta Jaime Quezada (2007), realiza una narración del período de adolescencia de Bolaño, y Andrés Braithwaite (2006), intenta perfilar la personalidad del escritor mediante la selección de entrevistas y ensayos. En estos dos libros se evidencia la precocidad intelectual de Bolaño, su espíritu crítico e irreverente, la crítica ácida hacia el *establishment literario*, el humor omnipresente en sus escritos y su gran habilidad para polemizar y desorientar a sus interlocutores y lectores.

En el ámbito académico, distintos estudios coinciden en situar su producción en el movimiento conocido como posmodernidad (Henríquez 2007, Poblete 2011, Pavez 2011). Para Henríquez (2007) sus personajes son hijos de las dictaduras latinoamericanas, exiliados, marginales, sujetos que no logran encontrar la paz interior, fragmentados en un mundo carente de ideales, y revoluciones. Paralelamente, la literatura les brinda (a estos sujetos), la posibilidad de pensar un mundo mejor, es para ellos el único camino posible en un viaje de supervivencia y auto-encuentro.

En cuanto al diálogo entre en psicoanálisis y la obra de Bolaño, ubico como antecedentes directos los trabajos de Roberto Aceituno (2013, 2014), quién destaca la capacidad de la literatura de Bolaño para figurar aquello que permanece invisibilizado y el trabajo de Eduardo

¹⁰⁷ A la fecha el número de estudios literarios sobre su obra se continúa multiplicando. Algunas de las antologías más completas son: *Bolaño Salvaje* de E.Paz y Gustavo Faverón, Ed. Candaya, Madrid 2013; *Bolaño La experiencia del abismo* de Fernando Moreno. Ed. Lastarria, Santiago 2011 y *Bolaño Traducido, Nueva Literatura Mundial* de Wilfrido Corral, Ed. Escalera, Madrid 2011.

Pozo (2014), quién desde un marco eminentemente lacaniano, realiza una lectura histórico-política de la novela *2666*.

La novela *2666*, gira en torno a dos ejes centrales, la historia de un narrador alemán desaparecido, cuyo último rastro conduce a México, y la lenta e interminable sucesión de crímenes en Santa Teresa, que acompaña a modo de oscura e inquietante melodía, el despliegue de personajes y acontecimientos. En la última parte de este trabajo intento trabajar con el texto *2666* de Roberto Bolaño desde diferentes aristas, teniendo como referencia la propuesta de la Clínica de inspiración literaria. Es decir, que puede aportar la literatura de Bolaño al psicoanálisis, bajo qué condiciones es posible dicho aporte y como puede materializarse.

Mi trabajo con Bolaño y *2666* se subdivide en cuatro capítulos: En el primer capítulo, realizo una breve reseña de la vida del autor para posteriormente postular que constituye una figura paradigmática de la re-vuelta en la literatura contemporánea, tomando para ello elementos biográficos y textuales. En el capítulo 2 transito desde la experiencia clínica a la literatura de Bolaño para mostrar como su literatura puede ayudarnos a visualizar fenómenos psicopatológicos contemporáneos. En el capítulo 3 articulo a partir de la experiencia clínica, la teoría psicoanalítica y la literatura de Bolaño, una reflexión acerca de las experiencias de migración y exilio y sus implicancias y conexiones con la clínica del trauma y la psicosis. Finalmente en el capítulo 4, y a partir de una experiencia personal, ilustro como y bajo qué condiciones la literatura de Bolaño podría desempeñar la función de memorial que muestra aquello que está invisibilizado pero que se resiste a ser olvidado.

Capítulo 1

Roberto Bolaño un sujeto en re-vuelta.

Algunos apuntes biográficos.

Roberto Bolaño Ávalos nació en 1953 en Santiago de Chile, vivió su infancia en Los Ángeles, asistiendo de mala gana al liceo sin ser un buen alumno (más bien lo contrario). Un pequeño recuerdo y su interpretación por el mismo Roberto adolescente, nos queda de esta infancia sureña:

“A los siete años, Jaime, me pierdo en un bosque de pinos en los campos de Mulchén... Me quedo un rato mirando un escarabajo que sube por el tronco de un pino. El hermoso escarabajo es una madre de la culebra...Yo quiero tomarlo pero el escarabajo se oculta entre las hojas secas... Por culpa del escarabajo todavía estoy perdido en ese bosque de pinos” (Quezada 2007, p. 110).

Su adolescencia y primera juventud transcurrieron en México, país al que llegó en 1968, el mismo año de la matanza de Tlatelolco en la que murieron 200 personas, masacradas por el ejército y la policía política en respuesta a las demandas sociales cuyo rostro encarnaban los estudiantes (Quezada 2007, Madariaga 2010). Al año siguiente, y con tan sólo dieciséis años, abandonó la enseñanza regular para dedicarse a la lectura y posteriormente a la escritura (Quezada 2007). El poeta Jaime Quezada vivió dos años (1971, año del Nobel a Neruda y 1972), en casa de la familia Bolaño-Ávalos, ella profesora, él ex-boxeador y conductor de un camión, allí conoció a un joven Roberto que daba sus primeras zancadas en la literatura, leyendo y releendo a Joyce, Kafka, Borges, Proust, Cortázar y muchos otros, el mismo Bolaño en carta a Quezada llama a este período la prehistoria. Quezada lo evoca como un joven algo huraño, crítico del mundo, bastante fóbico, relator de sueños y apegado a su madre, pero por sobre todo a la literatura: ya a los 18 o 19 años, se apropia por las tardes de la máquina de escribir de Quezada para mecanografiar sus primeras obras, también se inicia con éste en el arte de polemizar sobre las letras. Inclusive su desprecio por el establishment literario parece iniciarse en esta época, asiste con un entusiasta Mario Quezada, a una ponencia de Octavio Paz: *“Paz habla del*

fenómeno poético desde el romanticismo hasta nuestros días... Roberto, sin embargo, al poco rato se queda dormido...Me dormí toda la conferencia me dirá después, los aplausos del público me despertaron” (Quezada 2007, p. 54-55).

Con veinte años emprende un viaje por tierra desde Ciudad de México hasta Chile para formar parte del proyecto socialista de Salvador Allende. De acuerdo al mismo Bolaño (Braithwaite 2010), este viaje iniciático contiene adicionalmente una intencionalidad beatnik. Aún cuando este elemento está presente, pareciera que el componente político-revolucionario primó al momento de emprender la travesía, sin embargo el resultado del viaje distó mucho del esperado. Llegó a Chile días antes del Golpe de estado de 1973 y estuvo detenido durante algunos días. Aunque Bolaño se encargó en más de una oportunidad de restarle importancia al episodio, tal vez para no direccionar hacia ese camino una incipiente mitologización de su vida, su grado de compromiso político era importante: *“Cuando volví a Chile, poco antes del golpe, creía en la lucha armada, creía en la revolución permanente y creía que eso estaba ya...”* (Braithwaite 2006, p. 37). Es precisamente tras esta experiencia monstruosa y gloriosa a la vez, que una vez retornado a México, toma una segunda decisión trascendental, fundar el movimiento infrarrealista (Madariaga 2010).

Bolaño regresa a México en enero de 1974, en un momento en el que, siguiendo la semilla de la matanza, florecía un movimiento contracultural que se oponía a las estructuras de poder tradicional, tanto político como cultural (Madariaga 2010). El movimiento literario infrarrealista, inspirado en los beatniks y las vanguardias europeas y mexicana¹⁰⁸, perseguía hacer la revolución por medio de la palabra. Bolaño asiste a talleres literarios y recitales de poesía, reclutando o más bien cazando como un verdadero detective a quienes como él, estaban dispuestos a criticarlo todo y dejarlo todo por vivir la aventura de la revolución poética. *“Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”* (ibídem, p. 26). Es en esta época que conoce a quién sería su compañero de batalla durante muchos años, Mario Santiago (Ulises Lima en *Los detectives salvajes*), juntos continúan la búsqueda y reclutamiento de jóvenes poetas,

¹⁰⁸ Los estridentistas mexicanos y el movimiento Hora Zero en Perú constituyen los antecedentes latinoamericanos de los infras. En cuanto a los movimientos europeos, pusieron especial atención a la Generación eléctrica en Francia y a los pop de Liverpool... si bien no hay un reconocimiento explícito (buscar conexión con los surrealistas),... también tomaron como próceres las figuras de José revueltas y Efraín Huerta... comunista crítico el primero y antifascista el segundo. (Madariaga 2010).

dispuestos a correr el riesgo. “*La poesía infrarrealista nace de esta necesidad de liberación de todas las convenciones y límites que la sociedad impone en aras del orden. Los infras atacan los cimientos de la idiosincrasia mexicana desde el germen de la misma: la palabra*” (ibídem, p. 43). Los infras envistieron con todo, contra todos. Contra todos los que no hacían buena poesía, contra los intelectuales del establishment literario cuya cabeza era nada menos que Octavio Paz¹⁰⁹. Aparecían en medio de recitales o talleres de poesía vociferando y denunciando, también se reunían en la Casa del Lago y en el Café la Habana¹¹⁰ de la calle Bucareli, así como en las casas de algunos de sus miembros, que ascendían a veinte. Veinte veinteañeros debatiendo y compartiendo de y sobre poesía y literatura, pero también sobre la vida misma, que enfrentaban y transformaban, cómo y en, una experiencia literaria.

Aún en los momentos en que la situación política se tornó extrema por la violenta represión que ejercía el gobierno sobre los movimientos sociales, represión que a su vez desencadenó el fortalecimiento de las guerrillas de izquierda, los infras, estando de acuerdo con el pensamiento de la internacional comunista, se mantuvieron fieles a su ámbito de lucha, el campo de las letras.

Debían ante todo matar al padre, y el padre era Paz. Esta actitud abiertamente provocadora y contestataria les costó sin embargo el ser casi totalmente marginados de las diferentes publicaciones de la época. Y digo casi, porque precisamente fue Bolaño, el fundador del movimiento, el que mantuvo una permanente negociación con diferentes imprentas. A la vez que preconizaba una suerte de anarquía literaria total, estaba muy interesado en ser publicado y para esto actuaba como todo un estratega. Esto le valió el cuestionamiento de otros miembros del movimiento. Más aún, se mantenía generalmente al margen de las “*funas*” literarias desplegadas por los infras al modo de *happenings*, pero nunca dejaba de tomar nota de lo que sucedía, minuciosas notas, registraba todo (Madariaga 2010). En resumen, los infrarrealistas apelaban a: romper con cierto tipo de realidad; manifestar sin tapujos su repudio hacia el aburguesamiento del arte y su comunión con las instancias de poder; y finalmente, a un compromiso pasional-radical con la poesía, a fusionar vida y arte. Los infras publicaron dos antologías: *Pájaro de*

¹⁰⁹ La crítica a los intelectuales Mexicanos y latinoamericanos, como trabajadores del estado reaparece en la parte de los críticos de 2666 en un pequeño monólogo del personaje Amalfitano (ver 2666, páginas: 161-164).

¹¹⁰ Mítico café del D.F. en el que pudo haberse fraguado la revolución Cubana. Constituyó el punto de reunión de exiliados españoles, pero por sobre todo de literatos de las más variadas corrientes.

calor y Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos y editaron una revista: *Correspondencia infra*, en ella figura el manifiesto infrarrealista escrito por Bolaño, que para el momento de aparición de la revista (1977), ya se encontraba viviendo en España. Muchos episodios de la época infra fueron ficcionados en *Los detectives salvajes*, y los paralelos entre la realidad y la ficción han sido pulcramente señalados por Montserrat Madariaga en su libro, *Bolaño infra*¹¹¹.

En 1977 viaja a Europa con la intención de reunirse con su madre en Suecia, proyecto que finalmente nunca fue concretado. Llega a España, encontrándose con un país que renacía luego de la dictadura de Franco (otro momento de revolución cultural). Se instaló en Cataluña y desempeñó numerosos trabajos (descargador de barcos, guardia de un camping, camarero y vendedor de bisutería), que le permitían vivir y mantenerse escribiendo, siempre escribiendo. En 1985 se trasladó a Blanes, ciudad balneario de la costa brava, ahí alquiló un estudio cerca de su casa y continuó... escribiendo y leyendo, viviendo. Fue padre de dos hijos Lautaro y Alexandra, por esta época, cerca de 1990, también participa “desesperadamente” en los concursos literarios de los ayuntamientos españoles, estrategia de sobrevivencia que transpone en su cuento *Sensini* (Bolaño 1997).

Para esta época, había decidido cambiar la poesía por la prosa. También a comienzos de los noventa se entera que padece una enfermedad autoinmune (sí, ¡autoinmune!), que compromete el hígado y las vías biliares (probablemente una cirrosis biliar primaria). Tras el miedo inicial descuida su tratamiento, para volver al despacho de su hepatólogo en el año 2001, para ese entonces ya había alcanzado el estatuto de figura mayor de la literatura latinoamericana tras la publicación de *Los detectives salvajes* (Bolaño 1998), aclamada novela ganadora del premio Rómulo Gallegos, y continuaba publicando un libro al año en la editorial Anagrama, de acuerdo a una especie de ritual literario autoimpuesto (Herralde 2005).

Aunque siempre respondió con evasivas a las preguntas que periodistas y críticos le formulaban sobre su enfermedad, le consagró un texto, o más bien la mitad de éste *Literatura + enfermedad = enfermedad* (Bolaño 2003). En el año 2003 realiza algunos gestos que podrían ser interpretados a modo de despedida: tras largas evasiones consiente en visitar a sus editores

¹¹¹ Cabe destacar que los infrarrealistas permanecen activos hasta el día de hoy.

Europeos; pocas semanas antes de su muerte asiste a un encuentro de escritores latinoamericanos en Sevilla, en donde fue consagrado como el mejor y líder de su generación; por último, días antes de ser hospitalizado por una insuficiencia hepática, visita largamente a su editor, zanjando el esquema de publicación de su obra mayor, en la que había estado trabajando febrilmente, casi contra el tiempo, 2666. Roberto Bolaño Ávalos falleció en el Hospital Vall d'Hebron de Barcelona el 15 de Julio de 2003, estaba a la espera de un trasplante hepático, tenía 50 años.

Bolaño y una permanente re-vuelta.

Poco se ha escrito sobre el carácter de Bolaño, aparentemente pasó de ser un niño tímido, introvertido y apegado a su madre, a ser un joven exagerado, histriónico, elocuente y seductor (Quezada 2007, Madariaga 2010). Otros destacan un cierto afán por la búsqueda de reconocimiento, evidente si pensamos en todas sus estrategias para ser publicado, y aún un cierto autoritarismo manifiesto en la conducción del grupo infrarrealista, de hecho, aún cuando se escribieron tres manifiestos infrarrealistas, sólo el de Bolaño fue publicado en la revista *infra*. Esto lo llevó a polemizar especialmente con José Vicente Anaya, quién abogaba por una construcción más colectiva: *“Cuando Bolaño se despidió de mí, me dijo literalmente: bueno, ya que te quedas tu aquí estás al mando de los infrarrealistas. Y yo le dije: Siempre he estado en desacuerdo con que haya un mando... Lo que pasa es que tú te crees el André Breton de los infrarrealistas. No –me dice- lo que pasa es que tú te crees el Antonin Artaud”* (Anaya en Madariaga 2010, p. 106).

En este punto resulta interesante establecer un pequeño paralelo entre estas dos figuras: Bolaño y Breton. Ambos resultan profundamente impactados por experiencias de violencia extrema, aún cuando Bolaño se encargó de restarle importancia a la experiencia iniciática Chilena, el efecto de ésta, sumado a la carga inicial que significó llegar a México el mismo año de una brutal matanza, me permiten trazar un puente hasta Breton, quien profundamente conmovido por su experiencia como médico de soldados que regresaban del frente de la Primera Guerra, decide (al igual que Bolaño), operar la revolución por medio de la palabra. Adicionalmente y guardando las proporciones, ambos condujeron sus respectivos movimientos, con una cierta rigidez y autoritarismo.

En cuanto a los movimientos que encabezaron, la distancia se ensancha de manera ingente, no es necesario detallarlo. Aún cuando el surrealismo fue menospreciado en ciertos relatos que los teóricos del arte hicieron del modernismo y no fue considerado como referente directo por los neo-vanguardistas de los 50 y 60, resurgió con fuerza durante la década de los 80 en los círculos especializados, llegando a traspasarlos (Foster 2008). Y al momento de evocar la palabra surrealismo, todos desplegamos un juego más o menos rico de significaciones.

No puede decirse lo mismo del infra-realismo, que no llegó a ser reconocido como movimiento de vanguardia en México, aún cuando muchos reconocen sus similitudes con los surrealistas o más aún con los dadaístas. El dadaísmo atentó contra la institución del arte mediante un ataque anarquista a sus tradiciones formales (Foster 2008), en tanto que el surrealismo se caracterizaba por pregonar un discurso antilírico y un viaje hacia lo imposible con sus dos vertientes, lo femenino y lo real (Kristeva 1999). Como revisamos anteriormente, estos elementos estaban marcados a fuego en la poética infra-realista. De acuerdo a Kristeva, el surrealismo se empantanó en el culto a la mujer, que transformó en un objeto fetiche y en la adhesión a una institución providencial, el partido comunista. Los infras, más allá o más acá de las vanguardias europeas, no sufrieron el mismo destino, permanecieron fieles a sus preceptos hasta el día de hoy. Con respecto a Bolaño, al menos logró conservar su independencia política al manifestar su repudio a todas las formas de politiquería. En cuanto a la búsqueda de lo infinito femenino en su literatura, la pregunta queda más bien abierta a nuevos desarrollos.

Lo que sin lugar a dudas atraviesa los diferentes períodos de la vida de Bolaño y une también distintos espacios en su literatura es una disposición permanente a polemizar, así como a rescatar o desenterrar verdaderos fantasmas literarios en su busca permanente de un dialogar sobre la literatura y la escritura. Bolaño re-torna, se re-vuelve, una y otra vez hacia el pasado literario; los estridentistas y Cesárea Tinajero, los Onda Zero, Carlos Pezoa Véliz, Alphonse Daudet, Sophie Podolski, la lista es interminable, un eterno retorno. También de manera manifiesta Bolaño nos propone una re-vuelta contra ciertas formas de literatura, si en su época adolescente se ensañó contra el padre Mexicano, Octavio Paz, su actitud díscola y rebelde se focalizó sobre ciertos escritores eminentemente mediáticos y éxitos de ventas, que para él traicionaban la esencia de la verdadera literatura; Isabel Allende, los donositos y Pérez-Reverte, por nombrar algunos.

Ahora bien, ¿qué hay de figuras menos manifiestas del espíritu de la re-vuelta tales como la búsqueda del imposible femenino y la subversión de la temporalidad? Me referiré brevemente a estos puntos, sólo para intentar abrir un campo de investigación, ya que su tratamiento in extenso requeriría extender considerablemente la longitud de éste ensayo. Acaso el epígrafe que abre esta tesis nos pueda dar una pista acerca del tratamiento de la temporalidad en la obra de Bolaño:

“1 de enero. Hoy me di cuenta de que todo lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar” (Bolaño 1998, p. 557).

Tal como éste, muchos de los textos de Bolaño nos sumergen en esa temporalidad que no temporaría que revisamos a propósito de Kristeva. Tanto *Los detectives salvajes*, como *2666*, parecieran ser obras inacabadas, no hay un final, un desenlace, acaso la única condición que nos permite en tanto lectores poder delimitar un espacio temporal. Como lo señala Echevarría (2007), pareciera que toda su obra está regida o determinada por esa poética de la inconclusión que nos sumerge en esa inquietante extrañeza a la que Freud denominó, lo ominoso. Pienso que mediante esta alteración en la temporalidad presente en sus relatos, Bolaño logra, sin estar específicamente en busca del tiempo perdido, situarnos en nuestra propia atemporalidad, en el *zeitlos* de lo inconciente.

Al igual que Aragon y los surrealistas, Bolaño pareciera haber regresado, o progresado (en todo caso lanzado), según como quiera verse el problema, en una búsqueda de lo infinito femenino, la re-vuelta a un estado en que los límites eran difusos. Tanto Aragon como Bolaño pueden coincidir en la forma, subvertiendo las barreras entre los diferentes géneros literarios, poemas prosaicos y narrativas líricas, por señalar dos simples ejemplos¹¹². Ahora bien, si Aragon narra desde la tercera persona el goce femenino de Irene, Bolaño se traviste para narrar el grito desgarrador de Auxilio Lacouture en *Amuleto*¹¹³:

¹¹² En el caso de Bolaño, esta línea llega a su punto máximo de desarrollo en la Novela experimental *Amberes*. Ed. Anagrama 2002.

¹¹³ Agradezco a Jazmín Kassis e indirectamente a Hugo Rojas por esta observación acerca de la narrativa de Bolaño.

“Ésta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz...Las lágrimas corren por mis mejillas estragadas. Yo estaba en la facultad aquel 18 de Septiembre cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la Universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre!” (Bolaño 2009, p. 1, 28)

En Amuleto, Bolaño avanza en la dirección señalada por Aragon y los surrealistas, pero una vez más, sin caer en las trampas en que cayeron Breton y los demás. Bolaño ingresa en el femenino, y vuelve con un grito desgarrador, pero que al ser narrado por una mujer, irradia una luz tan intensa como la que puede desprenderse de un agujero negro; *“Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto”* (ibídem, p. 154). Bolaño en re-vuelta asume el destino de Tiresias: *“B: Si hubiera otra vida y fuera posible elegir, escogería ser mujer. Debe ser maravilloso ser mujer, y muy duro / E: ¿Por qué lo dice? / B: Porque cómo en un solo individuo se pueden conjugar tanta fortaleza, tanta fragilidad y tanta capacidad de darse. El hombre en ese aspecto es como un cromañón”* (Braithwaite 2006, p. 81).

Todos los aspectos destacados y desarrollados brevemente, me permiten proponer que Bolaño constituye una figura paradigmática de la re-vuelta en la literatura, en serie con Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Bretón, Aragon y Proust y de este lado del charco y de la cordillera, con Mistral, Lihn, Lemebel y su amado Mario Santiago. *“Revolucionar el arte y cambiar la vida eran los objetivos del proyecto de Rimbaud. Y reinventar el amor. En el fondo, hacer de la vida una obra de arte”* (ibídem, p. 50).

Capítulo 2

De las nuevas enfermedades del alma y los procesos de subjetivación en *La parte de los críticos*.

Introducción: la clínica contemporánea

Camila tiene 26 años y por tercera vez demanda “ayuda” psicológica, desea poder controlar su agresividad y lograr mayor estabilidad en sus trabajos. Describe episodios de descontrol en los que golpea a sus padres y a su pareja, también se agrede a sí misma, autoinfringiéndose cortes en sus extremidades. Los eventos de des-control son seguidos por breves períodos de amnesia que algunas veces los incluyen. Al historizar la agresividad, emerge una relación sado-masoquista en la que era frecuentemente golpeada por su pareja, quién a su vez amenazaba con quitarse la vida si la relación terminaba. Este patrón se repetía con algunas variaciones en su relación actual. Camila recuerda haber presenciado escenas de violencia desde los siete años, su hermana diez años mayor le arrojaba objetos a su pareja. Ella misma está fijada a una escena en la que le arroja un objeto a su madre, intentando interrumpir una escena erótica. Tras ocho meses de terapia cara a cara, la historización y delimitación de estas “escenas de violencia”, y la exploración más o menos profunda de sus fantasías sádicas, la agresividad remite, ha iniciado una nueva relación de pareja en la que por primera vez la violencia física no está presente. Sin embargo las quejas y preguntas continúan emergiendo. – En el fondo no sé quién soy, cuando me hicieron el test de Rorschach me dijeron que no podía trabajar con niños. ¿Qué te gustaría hacer? le pregunto – No lo sé, cuando tenía 15 años quería ser bailarina, pero nadie me apoyó. Camila parecía tener una cierta habilidad para la danza y el teatro, participó en algunas audiencias con buenos resultados, todo esto se estancó. ¿Por qué? Nos preguntamos si será posible un reencuentro con lo que parece ser un aspecto creativo, un hacer que surge del ser. (Winnicott 1970). ¿Qué la llevó a apartarse de lo que tal vez se sitúa en relación más próxima con su deseo? Sobre esta y otras interrogantes continuamos trabajando, acaso logramos vislumbrar una salida a este estado de parálisis psíquica.

Las nuevas enfermedades del alma en *La parte de los críticos*.

Quisiera intentar establecer un diálogo entre la clínica, puesta en juego a partir de la viñeta descrita y *La parte de los críticos* de 2006, utilizando como puente algunas referencias psicoanalíticas: en primer lugar el trabajo de Julia Kristeva sobre lo que denomina, *las nuevas enfermedades del alma*, y en un momento posterior el desarrollo de Aceituno en torno a la crisis de la experiencia de transmisión que caracterizaría las subjetividades contemporáneas.

La Parte de los críticos se estructura en torno al estudio que cuatro críticos: un español, Espinoza; un francés, Pelletier; una inglesa, Norton y un italiano, Morini, realizan de la obra de Beno von Archimboldi, un desaparecido escritor alemán de la posguerra. Uno de los aspectos centrales es la función que parece tener la lectura del germano y la identificación que establecen con su figura los críticos. Estos parecen tenerlo todo; un puesto titular en sus universidades (con su respectivo séquito de subalternos), una respetable posición en los círculos literarios y filológicos europeos, y un más que confortable estilo de vida. Sin embargo, poco a poco comienzan a perfilarse como figuras vacías.

Pelletier, siempre buscó el reconocimiento y el ascenso social, y fue el primero que lo consiguió. Al cabo de varios años de tenaz trabajo académico, tenía todo lo que quería; un puesto, dinero y admiración. Espinoza por su parte, había estudiado filología española porque soñaba con ser escritor, odiaba con toda su alma a sus contemporáneos madrileños (pero leía lo que ellos), quienes al mismo tiempo destrozaban sus primeros escritos. Al principio creía que su destino estaba en la poesía, pero al poco tiempo de intentarlo, “descubrió” que nunca podría ser escritor, por la misma época; *“También descubrió que era un joven rencoroso y que estaba lleno de resentimiento, que supuraba resentimiento, y que no le hubiera costado nada matar a alguien, con tal de aliviar la soledad... pero ese descubrimiento prefirió dejarlo en la oscuridad”* (Bolaño 2007, p 20, 21).

Morini tenía esclerosis múltiple y había sufrido un extraño y espantoso accidente que lo había dejado para siempre en una silla de ruedas. Siempre procuró esquivar las preguntas sobre su estado de salud y cada cierto tiempo caía en un estado de invisibilidad melancólica. Los tres

críticos compartían, eso sí, una voluntad de hierro. Liz Norton (la inglesa), en cambio carecía de voluntad; *“A lograr un fin anteponía la palabra vivir y en raras ocasiones la palabra felicidad”* (ibídem, p. 22). *“Para ella la lectura estaba relacionada directamente con el placer y no directamente con el conocimiento o con los enigmas o con las construcciones y laberintos verbales, como creían Morini, Espinoza y Pelletier”* (ibídem). Los cuatro eran solteros, vivían solos y estaban dedicados a sus carreras. Coinciden por primera vez en 1994 (los hombres del grupo ya se conocían desde hace algunos años), durante su primer encuentro se lanzan a especular sobre la vida y el paradero de Archiboldi. A partir de ese momento sellan su amistad y comienzan a telefonarse regularmente, todos para uno... Tras el segundo encuentro, Pelletier y Espinoza se enamoran de Norton. *“Sobre lo que pasó por la cabeza de Liz Norton, es mejor no decir nada”* (ibídem, p. 32).

Los críticos se ocupan de Archiboldi como si les fuera la vida en ello, pugnan por instituirse en los más autorizados intérpretes de su obra y reciben extasiados una posible nominación al Nobel del alemán. Pero no están haciendo nada, sólo colmar un vacío, el vacío de la escritura verdadera, que a su vez es un modo de colmar otro vacío, aún más grande, pero eso no lo pueden vislumbrar. Sólo están fabricando tazas, tazas que los carcomen por dentro¹¹⁴. Y su frustración parece aumentar cada vez más ya que no pueden encontrar el objeto buscado. Sin embargo, la deriva sigue direcciones ligeramente distintas, si bien no del todo opuestas, para Pelletier y Espinoza hacia un lado, y para Morini hacia otro.

Decepcionados ante la imposibilidad de encontrar algún rastro de Archiboldi, Pelletier y Espinoza se dedican a pasear por la ciudad;

“El paseo los llevó indefectiblemente al barrio de las putas y de los peep-shows, y entonces ambos se pusieron melancólicos y se dedicaron a contarse el uno al otro historias de amores y desengaños... la conversación y el paseo sólo contribuyó a sumirlos aún más en ese estado melancólico, a tal grado que al cabo de dos horas ambos sintieron que se estaban ahogando” (ibídem, p. 43).

¹¹⁴ Como a aquel mendigo londinense, ex fabricante de tazas (personaje marginal de 2666), que tardíamente descubrió que su vida no tenía sentido.

Acuden en búsqueda de su fallecido editor, el señor Bubis, la editorial ahora está a cargo de su viuda quién parece señalarles el camino:

“La única persona en la editorial que conocía a la perfección la obra de Archiboldi... fue el señor Bubis... pero ella se preguntaba (y de paso le preguntaba a ellos) hasta que punto alguien puede conocer la obra de otro... Yo me río con Grosz, él se deprime con Grosz, ¿pero quién conoce a Grosz realmente?” (Ibídem, p. 44, 45). Esto no hace sino empeorar el estado de las cosas.

“Pelletier y Espinoza se dieron cuenta de que la búsqueda de Archiboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morir de la risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archiboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores. Dicho en una palabra... comprendieron que querían hacer el amor y no la guerra” (ibídem, p. 47).

Vacíos, intentan ampararse en la figura femenina y buscan a Norton, pero las consecuencias de esto distan de ser las mejores y terminan dejando en evidencia su vacío. Norton los invita a un *ménage à trois* el mismo día en que decide romper con ellos. Ambos lo rechazan, pero a partir de esto ven reforzada la intensidad de su ya pasional amor y continúan visitándola, juntos o por separado. Sumidos en la desesperanza; *“Aquella noche una luz verde y enfermiza salía de las puertas del hospital... y entre los coches aparcados había uno con la luz encendida, una luz amarilla como de nido, pero no un nido cualquiera sino un nido posguerra nuclear, un nido en donde ya no tenían cabida las certezas sino el frío y el abatimiento y la desidia”* (ibídem, p. 96).
¿Qué les sucede a los críticos?

En *Las nuevas enfermedades del alma*, Kristeva (1995) pone el acento en una reducción espectacular (y brutal), de la vida interior, al punto que llega a preguntarse ¿quién sigue teniendo alma en nuestros días? *“presionados por el estrés, impacientes por ganar y gastar, por gozar y morir, los hombres y las mujeres de hoy prescinden de esta representación de su experiencia que llamamos una vida psíquica”* (Kristeva 1995, p. 15), esto llevaría al predominio de la

somatización, la depresión o al taponamiento de este vacío con la exaltación de objetos fetiches, mayoritariamente imágenes, proporcionadas por la televisión. Las dificultades surgidas de esta radical pobreza de la vida interior; dificultades somáticas y relacionales, llevarían a los sujetos a consultar y tras una fachada obsesiva o histérica se evidenciaría esta incapacidad para representar que, de acuerdo a Kristeva, evoca la imposibilidad de los psicóticos para simbolizar determinados traumas¹¹⁵.

Para Kristeva, estos nuevos pacientes podrían ser producto de la vida moderna híper-centrada en el consumo y en la fijación a la imagen o bien estés, sumadas a la dependencia médica (farmacológica y discursiva), constituirían variantes contemporáneas de las universales y atemporales carencias narcicistas, también podría estar operando un cambio de escucha de los analistas, orientándose éstos hacia constelaciones sintomáticas que antes desconocían.

Sea como sea, los analistas deberíamos estar atentos a escuchar estas nuevas enfermedades del alma, verdaderas destructoras del espacio psíquico, en la singularidad de cada paciente. Pienso que de un modo particularmente paradójico, Bolaño pone en evidencia estas nuevas enfermedades del alma en *La Parte de los críticos*, y digo paradójico por cuanto son aquellos llamados a trabajar precisamente con la capacidad de creatividad y de pensamiento, aquellos que deberían estar en el polo opuesto, personajes cuyas capacidades cognitivas no quedan en ningún momento en entredicho, los que dejan en evidencia el vacío representacional que los sume inicialmente en la depresión y luego (como veremos), en los actos, pero aún antes que eso, en la *fetichización* de un objeto que hace las veces de gran manto para tapar un agujero, ese objeto es para todos Archimboldi y su obra, y adicionalmente, para Espinoza y Pelletier, la figura de Liz Norton.

Espinoza y Pelletier, incluso dejan de interesarse en Archimboldi. Los celos, por un tercer hombre interpuesto, o debería decir un segundo, ya que ambos se comportaban como uno sólo, acaban por desencadenar el pasaje al acto. Cuando en una de sus visitas a Londres un taxista

¹¹⁵ De acuerdo a Kristeva, nuevas aproximaciones nosografías y teóricas buscan dar cuenta de los denominados estados límites y alude (entre otros), al concepto de falso *self* de Winnicott y a las elaboraciones de Kernberg agrupadas en su libro sobre los trastornos graves de personalidad.

paquistaní los llama chulos, y a Liz Norton por defecto puta, español y francés le propinan al taxista una paliza de proporciones:

“Cuando cesaron de patearlo permanecieron unos segundos sumidos en la quietud más extraña de sus vidas. Era como si, por fin, hubieran hecho el ménage à trois con el que tanto habían fantaseado. Pelletier se sentía como si se hubiera corrido. Lo mismo con algunas diferencias y matices, Espinoza. Norton, que los miraba sin verlos en medio de la oscuridad, parecía haber experimentado un orgasmo múltiple” (Bolaño 2007, p. 105).

Al día siguiente comentan lo que sintieron durante la golpiza: *“Una mezcla de sueño y deseo sexual. ¿Deseo de follar a aquel pobre desgraciado? ¡En modo alguno! Más bien, como si se estuvieran follando a sí mismos. Como si escarbaran en sí mismos... ¿Que buscaban? No lo sabían. Tampoco, a esas alturas, les interesaba”* (ibídem).

Poco a poco, y mientras ambos incursionan intensamente en el universo de la prostitución, sin dejar de sentirse culpables por el “incidente” con el taxista paquistaní, el desinterés por Archimboldi parece trastocarse en angustia; *“la obra de Archimboldi...era algo, una masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa, literalmente un pretexto, una puerta falsa, el alias de un asesino, una bañera de hotel llena de líquido amniótico en donde él, Jean Claude Pelletier, terminaría suicidándose...”* (Ibídem, p. 113).

De aquí en más los pasos al acto se han instalado en el centro de su funcionamiento. Pasada esta crisis, los críticos retoman su interés por Archimboldi, llegando a fantasear con encontrarlo para acompañarlo a la premiación del Nobel. Se enteran de que ha sido avistado en México, volando hacia el desierto de Sonora, camino a ciudad de Santa Teresa, y la búsqueda se reanuda, infructuosa e infinita. Espinoza, Norton y Pelletier arriban a Santa Teresa, un lugar que comienza a sumergirlos, o más bien a ahogarlos en una especie de extraño estado, mezcla de melancolía, repugnancia y angustia, que más que angustia es horror. Al tiempo que su devoción por Archimboldi se trastoca en una obsesión fanática;

“Amalfitano... les preguntó los motivos por los que querían encontrarlo si estaba claro que Archimboldi no quería que nadie lo viera. Porque nosotros estudiamos su obra, dijeron los críticos... y no es justo que el mejor escritor Alemán del siglo XX se muera sin poder hablar con quienes mejor han leído sus novelas. Porque queremos convencerlo de que vuelva a Europa, dijeron” (ibídem, p. 158).

El desenlace es menos triste para Norton y Morini, que acaban comenzando una relación amorosa, que para Espinoza y Pelletier. Desde Turín, Norton les escribe una carta informándoles de su decisión final, a cada uno una carta, que en realidad es la misma carta ya que español y francés continúan especularizados, acaso sea su destino, Pelletier sumergido en una lectura masturbatoria de Archimboldi y Espinoza en una suerte de refugio psíquico en el que representa el papel de *pater familias*. El último diálogo resulta lapidario; *“Archimboldi está aquí* (en Santa Teresa, en el infierno sobre la tierra), *–dijo Pelletier–, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él”* (ibídem, p. 207).

El pequeño proceso de subjetivación de Piero Morini.

Señalé que pese a que los cuatro críticos comparten similares características y de alguna manera utilizan de la misma forma la obra de Archimboldi, el desenlace al algo diferente para Lis Norton y Piero Morini, quienes finalmente acaban embarcándose en una relación de pareja. ¿Qué es lo que marca la diferencia? o para plantear la pregunta desde un punto de vista clínico ¿Qué permite que un sujeto pueda al menos vislumbrar la salida de este estado de vacío intrapsíquico que amenaza con crecer y devorar todo lo que esté a su alcance? La pregunta no es poco relevante, ya que puede que en ella se juegue toda la apuesta de un trabajo de análisis.

En su trabajo *¿Qué nos enseñan los pacientes de hoy?* Aceituno (2013), comparte la constatación de Kristeva, al tiempo que critica una suerte de doble resistencia psicoanalítica: por un lado, a proponer nuevas reflexiones metapsicológicas acordes a las transformaciones socioculturales y subjetivas de nuestra época; y por otro a desprendernos del modelo estructural de la clínica. Señala que las propuestas más utilizadas para caracterizar a los pacientes de hoy; la proveniente de la corriente principal del psicoanálisis anglosajón (que pone el acento en la disposición

pulsional constitucional de cada individuo), y por otro lado la propuesta lacaniana acerca de la caída de los soportes simbólicos, dejan pendiente el trabajo metapsicológico que permita avanzar más allá del punto de vista descriptivo, que tiende a fijar a un grupo cada vez mayor de pacientes en una determinada estructura.

Aceituno, tomando como referencia a Foucault, propone enfatizar la noción de subjetivación en oposición a la de estructura, de este modo el sujeto dejaría de estar predeterminado, sino por el contrario, devendría sujeto en el transcurso de su historia. Uno de los aspectos centrales del proceso de subjetivación es la relación al otro, en tanto condición de posibilidad para el establecimiento de relaciones objetales, libidinales e identificatorias. Ahora bien, en la actualidad estos referentes identificatorios deberían ser pensados, en la perspectiva de Aceituno, más allá o más acá de los soportes edípicos clásicos. ¿Cuáles serían estas referencias? Aceituno propone pensar el campo clínico actual (o más ampliamente el campo actual de las subjetividades), como un territorio en el que tal vez lo predominante es una crisis en la transmisión de la experiencia, una difícil relación a la historia que afecta la simbolización primaria y por lo tanto *“la constitución de un territorio psíquico susceptible de guardar las huellas memoriales de la infancia...”* (Aceituno 2013, p. 108). Desde el punto de vista de Aceituno, un elemento central del contexto de la práctica analítica actual sería este rechazo de la historia, que impide el devenir de un sujeto que apueste a hablar en nombre propio, poniendo en juego la reserva ética de la enunciación. En esta línea los pacientes nos conminan a producir esa memoria que hace falta. *“Por eso el trabajo con el síntoma, con la verdad reprimida o rechazada, exige no sólo mantener el espíritu freudiano que, a través de la interpretación, se volcaba a despertar esas verdades sepultadas, sino que exige también un esfuerzo de construcción”* (ibídem, p.111). Intentemos ubicar estos elementos en relación a las figuras de Norton y Morini.

A Liz Norton Santa Teresa comienza a afectarle; el paisaje apocalíptico, los asesinatos de mujeres, la singularidad de un país, o de un continente en el que uno de los más destacados intelectuales un hombre de cultura, se hace llamar el cerdo, desanudan algo en su interior y comienza a evocar su infancia, recuerda acaso un primer amor infantil, un tiempo en el que estuvo en-la-experiencia, en el que estaba viva. También comienza a preguntarse por su lugar o

lugares en tanto mujer, hasta que ya no puede hacer más que regresar a Londres, en donde sigue presa de extrañas angustias;

“Por momentos deseaba no haber salido de Santa Teresa... En más de una ocasión sentí el impulso de largarme al aeropuerto y coger el primer avión con destino a México. Esos impulsos eran seguidos de otros más destructivos: prenderle fuego a mi apartamento, cortarme las venas, no volver nunca más a la universidad y llevar en adelante una vida vagabunda” (Bolaño 2007, p. 192).

Liz Norton atraviesa una intensa crisis, que no obstante resuelve reencontrándose como mujer compañera y amante, al tiempo que percibe el verdadero amor de un hombre, de Piero Morini, quién logra percibir la demanda de la inglesa. ¿Cómo puede haber salido Morini del vacío que circulaba en su interior?

Morini también se había dado cuenta del vacío existencial que intentan colmar estudiando la literatura de Archimboldi. Y al hacerlo sintió ganas de morir, pero en ese momento recibe un regalo de Liz Norton, ese regalo es una historia, una historia que le permite tal vez llenar parcialmente la laguna de su historia. Se trata de la historia de un melancólico pintor inglés, quién había sido el primero en llegar a un antiguo barrio obrero de Londres, reconvertido ahora en un distrito *hipster*, y se había cortado la mano para incluirla petrificada en un cuadro-collage de autorretratos antes de enloquecer. Pareciera ser que Morini al menos ha vislumbrado la falta. Un hecho más, sólo Morini decide no realizar el viaje. ¿Por qué?

“Morini...ya había iniciado un viaje, un viaje que no era alrededor del sepulcro de un valiente sino alrededor de una resignación, una experiencia en cierto sentido nueva, pues esta resignación no era lo que comúnmente se llama resignación, ni siquiera paciencia o conformidad, sino más bien un estado de mansedumbre, una humildad exquisita e incomprensible que lo hacía llorar sin que viniera a cuento y en donde su propia imagen... se iba diluyendo de forma gradual e incontenible, como un río que deja de ser un río o como un árbol que se quema en el horizonte sin saber que se está quemando” (ibídem, p. 145).

Morini logra salir, al menos parcialmente de este estado de parálisis de pensamiento gracias a un detalle, a un microscópico elemento que le permite reencontrar algo. ¿Qué cosa?, no lo sabemos y especular sobre ello implicaría tejer una ficción sobre la ficción. Antes que eso quisiera remarcar lo que desde la literatura podríamos llamar azar, pero que en el marco de una cura analítica, en la que más que un chamán el analista es un compañero de viaje, representa la introducción de una premisa improbable, no necesariamente un injerto, sino un elemento surgido de la comunicación de inconciente a inconciente, en la transferencia, merced a la capacidad de ensoñación del analista, un simple elemento que como la historia del melancólico pintor inglés, permite resituar los procesos de simbolización, para restituir en un sujeto el devenir de subjetivación. ¿Qué emergerá de ello?, no lo sabemos. Pero sería un comienzo, un comienzo que emerge de una construcción literaria, azarosa construcción a cuatro manos que pareciera aún no haber emergido en el análisis de Camila.

Para finalizar, una re-vuelta sobre el quehacer académico.

Curiosamente la parte los críticos es una de las menos trabajadas por los críticos de 2666 y de la obra de Bolaño en general, (la otra es La parte de Fate), los ensayos sobre su obra se han centrado fundamentalmente en La parte de los crímenes y en novelas como Nocturno de Chile y Estrella distante ¿A qué se debe esto?, acaso podamos esclarecerlo.

Pareciera que Bolaño ironizara con el academicismo de los críticos:

“...un código hiperespecializado, significado y significante en Archiboldi, texto, subtexto y paratexto, reconquista de la territorialidad verbal y corporal en las páginas finales de Bitzius, que para el caso era lo mismo que hablar de cine o de los problemas del departamento de Alemán o de las nubes que pasaban incesantes...” (Ibídem, p. 29).

¿Qué se propone Bolaño?, pienso que en un primer nivel, acaso el más superficial, está presionando fuerte y profundo sobre una llaga del campo universitario que ya había detectado en su juventud, a saber, la profunda vacuidad de sentido que bajo determinadas circunstancias,

puede adquirir el conocimiento generado en una institución como la universidad¹¹⁶. Se está riendo del conocimiento académico en su conjunto, de aquella educación que abandonó cuando tenía 15 años. Pienso que esta crítica desplegada por Bolaño, a la vez constituye para todos quienes estamos interesados en desplegar parte de nuestro trabajo en la universidad (no desconocida), un llamado permanente a la interrogación y re-interrogación de nuestros destinos académicos e investigadores y sus prácticas. ¿Qué investigamos y por qué?, ¿Qué función cumple la investigación, el trabajo académico y la docencia en nosotros?, ¿constituye éste un espacio transicional en donde desplegamos ese hacer que surge del ser, cercano a la experiencia mística que constituye la creación de algo a partir de la nada? ¿O como buenos críticos, nos apropiamos de la obra de otro (s), la fetichizamos e instalamos sobre ella nuestra mirada y nuestra escucha para no vislumbrar nuestra propia falta?, este tipo de preguntas solo pueden quedar esbozadas, a modo de telón de fondo, un telón siempre interrogante. Al tiempo que sirvan para esbozar una articulación con las reflexiones de Aceituno (2013), acerca de la enseñanza del psicoanálisis, cuando señala que la teoría y práctica analítica no sólo se enseña, sino que se transmite, admitiendo la posibilidad de que en esa transmisión, al igual que en un proceso clínico, algo nuevo, algo más se produzca; un acto, una creación o incluso una ficción. *“Desde esta perspectiva la práctica analítica se transmite a condición de ser reinventada permanentemente”* (Aceituno 2013, p. 110). Al modo de un universo literario.

¹¹⁶ Es sugerente recordar que la recopilación de la poesía de Bolaño, editada por Anagrama, se titule: La universidad desconocida. Adicionalmente conviene rescatar la ingeniosa respuesta a la pregunta; ¿En qué universidad estudiaste?, pues en la Universidad de la Vida.

Capítulo 3

Migraciones, exilio y trauma. Desde la experiencia clínica hacia la literatura.

“-El exilio debe ser algo terrible- dijo Norton, comprensiva.

-En realidad –dijo Amalfitano- ahora lo veo como un movimiento natural, algo que, a su manera, contribuye a abolir el destino o lo que comúnmente se considera el destino.

-Pero el exilio –dijo Pelletier- está lleno de inconvenientes, de saltos y rupturas que más o menos se repiten y que dificultan cualquier cosa importante que uno se proponga hacer.

-Ahí precisamente radica –dijo Amalfitano- la abolición del destino” (2666, p.157).

Introducción

En el presente ensayo intentaré una aproximación a la comprensión de los fenómenos migratorios y del exilio, en tanto pueden devenir experiencias traumáticas y desestructurantes para el sujeto. Comenzaré introduciendo algunas experiencias de exilio y migración, asociadas a fenómenos psicopatológicos como desencadenamientos psicóticos y estados cercanos a la actuación, posteriormente contextualizaré el terreno en el que una reflexión analítica es pertinente delimitando el campo de lo traumático en psicoanálisis, haciendo énfasis en el trauma en el registro de la verdad histórica vivenciada, en tanto experiencia extrema vivenciada como algo insoportable que altera las condiciones de posibilidad que permiten los procesos de elaboración. Tras recurrir a bibliografía analítica específica sobre migración y exilio y sus relaciones con el trauma y la psicosis, finalizaré el recorrido con una referencia a la literatura de Bolaño, mostrando como ésta pone de manifiesto una paradójica contradicción entre lo propuesto directamente por el autor en algunos ensayos y lo *ficcionado* en sus novelas, acentuando de este modo el poder de la literatura (al igual que la locura), para mostrar lo que no podemos hablar.

Migración y exilio

Migración es el acto de pasar de un país a otro para establecerse en él, un desplazamiento geográfico de individuos o grupos por causas económicas o sociales (RAE 2014)¹¹⁷. Existen dos formas de migración; voluntaria y obligada, o exilio (Hamdan 2011). El exilio es la separación de una persona de la tierra en la que vive, una expatriación la mayor parte de las veces por motivos políticos, efectuada de manera sorpresiva (RAE 2014). También debemos diferenciar el éxodo individual del colectivo ya que este último suele superar la capacidad del país receptor. La migración forzada u exilio sería actualmente la modalidad más frecuente de migración (Hamdan 2011).

A lo largo de la Historia, hemos tenido en nuestro país múltiples experiencias migratorias, inmigración y emigración, internas y externas. Cada una de estas experiencias y momentos es portadora de particularidades histórico-sociales, y en el seno de cada uno de estos movimientos se entranan y encuentran cientos de historias insertas en la Historia, procesos de subjetivación (o la ausencia de estos), cuyos efectos pueden evidenciarse a lo largo de tres generaciones. Actualmente nos encontramos en un momento en el que el número de inmigrantes crece día a día¹¹⁸, sujetos provenientes de Perú, Ecuador, Colombia y Haití, por nombrar algunos países, arriban con frecuencia a Santiago y ciudades del norte del territorio.

Hace cuarenta años fueron miles los chilenos que sufrieron una migración forzada, fueron desterrados, escaparon de un país que intentaban construir cuando la situación se tornó insoportable. Víctimas de persecución política, tortura, secuestros y desapariciones, debieron migrar forzosamente, exiliarse a países como Suecia, España, Australia, etc. Jozami (2011)¹¹⁹, en una reflexión referida a las violaciones a los derechos humanos perpetradas por la dictadura

¹¹⁷ Los procesos migratorios también se desarrolla dentro de las fronteras de un país, es la denominada migración interna.

¹¹⁸ Gobierno de Chile. Desarrollo del fenómeno de las migraciones en Chile. Recuperado de: <http://www.extranjeria.gob.cl/filesapp/migraciones.pdf>

¹¹⁹ La autora plantea que genocidio no es un adjetivo que señale una represión extrema, sino que es una práctica social destinada a desestructurar y reestructurar de forma distinta una sociedad.

cívico-militar argentina, propone reubicar el exilio como una dimensión de las prácticas genocidas, en tanto está orientado a lograr la desaparición de una parte de la sociedad.

El problema puede ser abordado desde diferentes vértices; ¿Cuáles son las condiciones que generan una migración?, ¿Qué lleva en un determinado momento a un sujeto a migrar?, ¿Cuáles son las consecuencias de la migración y el exilio? ¿Cómo responde la cultura de una región frente a las interrogantes que plantea el fenómeno de la extranjería?, situémoslo entonces bajo una clave analítica.

León y Rebeca Grinberg (1996), destacan que aún cuando muchos de los pioneros del psicoanálisis experimentaron en carne propia procesos migratorios y exilio, dicho tópico se encuentra poco desarrollado en la bibliografía psicoanalítica. Una primera entrada psicopatológica al fenómeno, es posible por la vía del duelo. Para Freud (1917), el duelo es la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga las veces de ésta. Desde este punto de vista, tanto la migración como el exilio constituyen procesos de duelo que deben ser realizados. En este proceso, el examen de realidad muestra que el objeto no existe, por lo que debe sustraerse del él toda la libido depositada¹²⁰, a lo que se opone una renuencia que de alcanzar una gran intensidad, produciría un extrañamiento de la realidad y la retención del objeto mediante una psicosis alucinatoria de deseo. El desasimiento de la libido se realiza lentamente con un gran gasto de tiempo y energía de investidura, clausurando cada uno de los enlaces de la libido al objeto, completado el trabajo de duelo, el yo se ve otra vez libre y desinhibido, disipándose el desinterés y la inhibición que eran consecuencias del mencionado trabajo (Freud 1917 [1915])¹²¹.

Pero para ser más preciso, y situándome en el marco de la clínica de lo traumático, la pregunta que me propongo abordar es más específica: ¿Bajo qué condiciones una experiencia migratoria o de exilio deviene traumática y desestructurante para el sujeto? Comenzaré por relatar brevemente

¹²⁰ En “La transitoriedad”, define el duelo como el aferramiento de la libido a sus objetos perdidos, aún cuando el objeto sustituto ya esté aguardando. (Freud 1916).

¹²¹ Mientras transcurre este proceso de desasimiento de la libido, el yo es preguntado si quiere compartir el destino del objeto, pero en este caso, el yo se deja llevar por la satisfacción narcisista de estar vivo desatando finalmente la ligazón con el objeto. “*El duelo mueve al yo a renunciar al objeto declarándose muerto, ofreciéndole como premio el permanecer con vida*” (Freud 1917 [1915]).

algunas experiencias que dan cuenta del problema planteado, para posteriormente realizar una aproximación más específica en términos psicoanalíticos y finalizar con un enlace a la literatura de Roberto Bolaño.

Experiencias

Un número cada vez mayor de sujetos extranjeros, han ingresado a raíz de desencadenamientos psicóticos al hospital psiquiátrico en donde realizo gran parte de mi trabajo clínico:

Z., proveniente de una provincia del norte de Bolivia, había llegado hasta Santiago por vía terrestre, era hijo de Dios y hermano de Jesús, solo quería trabajar la tierra como lo había hecho desde siempre su familia, dejó dos hijas en la Paz cuando emprendió su viaje. Tal vez pudo figurar mínimamente la travesía recorrida, cuando dedicamos una sesión a ubicar en el mapa su pueblo natal y contemplamos imágenes de él. Un día escapó del hospital, confío en que haya logrado seguir caminando...

B., viajó desde Haití en compañía de un amigo, a la región que según le habían ensañado en la escuela, era la más pobre del mundo. Chile era el punto de partida para iniciar un viaje por Sudamérica. Pese a hablar excepcionalmente bien el castellano, y tal vez por esto, percibía un mundo hostil, con reiteradas situaciones de discriminación. Le era extremadamente difícil conseguir un contrato de trabajo, sus empleadores se negaban a pagar las “imposiciones” e inclusive su remuneración. Vivía en un antiguo cité en la comuna de recoleta junto con su pareja, tailandesa (quién trabajaba en un restaurante de comida *Thai* en el sector acomodado de Santiago por un sueldo miserable), y otras quince personas con las que compartía un baño. Lo conocí en su segunda hospitalización, había sido ingresado con el diagnóstico de Esquizofrenia. Tras tener dificultades con su arrendatario por el pago del alquiler, había desarrollado la idea de que “alguien”, quería envenenarlo a través de los alimentos, dejó de dormir y comenzó a portar un cuchillo, tras una breve estadía fue dado de alta. La última vez que me visitó, me manifestó que su anhelo era ser deportado a su país...

Carlos Zanzi nos relata parte de su experiencia en el exilio: *“La vía libre de la vida comenzó a pasarme las cuentas pendientes. La violencia me acechaba y cada manifestación palpable y cercana de su presencia, se reproducía en mí, justamente desde lo inimaginable, lo odiado, o que había marcado mi vida. El odio a la violencia incrementaba mi violencia. Era la reproducción absurda del paradigma violentista... Algunas huellas dejé marcadas, en cada una de ellas me enfrenté a mis propios fantasmas. En mis conductas rechazaba la violencia, violentamente, y el no saber explicar su origen me conducía a la parálisis y la depresión”* (Zanzi 2013, p. 90).

Aproximaciones psicoanalíticas

Ante todo es necesario establecer de qué hablamos cuando hablamos de trauma en psicoanálisis. Siguiendo a Benyakar (2005) podemos decir que una situación traumática nunca es traumática por sí misma, ya que lo traumático designa a una determinada falla en los procesos de elaboración psíquica. La Carta 69, escrita en Septiembre de 1897, es señalada como el momento de abandono de la teoría del trauma como etiología de las neurosis, para dar preponderancia al papel de la fantasía inconsciente como sustrato determinante de los síntomas neuróticos. Sin embargo, el problema del trauma como verdad histórico vivenciada versus el trauma del orden del fantasma, recorre a lo largo la obra de Freud, y está presente en al menos dos de sus principales historiales, el caso Schreber y el del hombre de los lobos (Aceituno R., Cabrera P. 2014).

Siguiendo el derrotero freudiano, en aquellos puntos en los que la elaboración quedó abierta, Aceituno y Cabrera precisan una definición del trauma en el registro de la verdad histórico vivenciada. Llamamos experiencias traumáticas a *“aquellas experiencias extremas, que se vivencian como algo insoportable y se yuxtaponen a lo traumático del fantasma”* (ibídem, p. 24).

El trauma interrumpe los procesos de inscripción y simbolización que permitían dar una salida a la pulsión por la vía de la formación de síntoma o, sublimación mediante, del trabajo cultural. No solo se interrumpen las vías habituales de elaboración, sino lo que hace posible esa elaboración.

A diferencia del trauma auxiliar, el traumatismo extremo tiene por condición el factor sorpresa, que tiene para el sujeto dos consecuencias; un estado de total desamparo y la ruptura de las barreras antiestímulo, despertando en él un afecto que más que angustia es terror. A nivel individual, la barrera antiestímulo es formada y sostenida por el Otro en su condición de auxiliar elaborante del sujeto desamparado, y a nivel social, la barrera protectora no es otra que la garantía por el respeto del pacto social que se ve traducida en el reconocimiento del sujeto como un fin en sí mismo, con el establecimiento de las garantías basales para el ejercicio del pensamiento y la cultura. Por el contrario, en condiciones como los estados de excepción, opera una perversión del pacto social que destruye las garantías mínimas para el trabajo de pensamiento (ibídem).

Delimitado el campo de lo traumático y situando el énfasis en el trauma en el registro de la verdad histórica vivenciada, podemos preguntarnos, ¿Cuándo una migración puede devenir traumática? Un proceso migratorio representa sin duda una prueba para la barrera antiestímulo, sin embargo, tiene más posibilidades de ser inscrito y simbolizado por el sujeto, si en los orígenes de su historia, el Otro, ha logrado cumplir la función de auxiliar-elaborante. Desde una perspectiva social, una experiencia migratoria puede ser traumática, si el lugar/país de llegada no otorga las garantías mínimas para que el sujeto se reconozca como un fin en sí mismo. Dado el poco tiempo que trabajé con los pacientes que mencioné anteriormente, el primer aspecto no pudo ser esclarecido, más claro es el análisis desde el punto de vista social. Pese a que la inmigración aumenta cada año, a expensas principalmente de países limítrofes, y que hay una postura explícita del Estado por favorecer la inmigración, esto no ha ido aparejado de políticas de inclusión, o al menos, estas no dan abasto. Esto favorece la emergencia de operaciones denegatorias (ibídem), en el seno de la sociedad. Los inmigrantes viven en su mayoría en condiciones de hacinamiento brutales, trabajan por sueldos miserables sin ser incorporados al sistema de “seguridad social”, constituyen mano de obra barata y muchas veces hasta gratuita, el caso de B. es uno entre muchos, no hay lugar para el reconocimiento del sujeto como fin en sí mismo, son sujetos cosificados, piezas mecánicas del andamiaje productivo.

Desde otra clave de interpretación, Grinberg (1996) destaca que la migración no es una experiencia traumática aislada temporalmente al momento de partida o de llegada, sino que por

lo general se establece un período de latencia variable entre los hechos traumáticos y los eventos psicopatológicos detectables y ubica la migración como una experiencia de trauma acumulativo. El mismo autor, plantea que el afecto específico que se suscita en el individuo ante una experiencia de migración traumática, es el desamparo, cuyo origen está en la pérdida del “objeto continente” de Bion. Es remarcable que B. enloqueció por primera vez transcurrido un año de su llegada a Chile, y en el momento en el que se preparaba para dejar el país rumbo a Argentina.

Volviendo a Grinberg, éste (apoyándose en Winnicott), señala que el inmigrante necesita un espacio que le sirva de lugar y tiempo de transición, entre el país-objeto materno y el nuevo mundo externo, éste permitiría vivir la migración como un juego. En consecuencia, el no-establecimiento de este espacio, determinaría la ruptura de la continuidad entre el entorno y el *self*, ruptura que puede ser comparada a las ausencias prolongadas del objeto que determinan la pérdida de la capacidad de simbolización. Así como el niño privado es incapaz de jugar, el inmigrante también sufriría una disminución de su capacidad creativa, más aún, si el yo del inmigrante resulta dañado severamente, llegará a vivir un estado de desorganización que determinará la aparición de diferentes formas de padecimientos, inclusive estallidos de locura o caídas lentas e inexorables en ella (ibídem).

¿Y con respecto al exilio? ¿Es todo exilio traumático?

A los elementos señalados con respecto al proceso migratorio, aplicables en todo caso al exilio y retomando las ideas expresadas por Aceituno y Cabrera (2014), hay que agregar el factor sorpresa. Este está determinado por la velocidad con la que muchas veces se tiene que dejar el país de origen, es una situación inesperada (o al menos así lo fue en el contexto de las dictaduras cívico-militares de Sudamérica), que irrumpe en la vida psíquica del sujeto, esto sin duda es un factor compartido por las otras dimensiones del genocidio; los secuestros, la tortura, las muertes y desapariciones. Pero específicamente en el caso del exilio (y en el de las desapariciones), este factor sorpresa determina la ausencia de un *rito de despedida* al momento de partir (Grinberg 1996). La despedida es un ritual que sirve para la protección de un límite básico, el que divide el mundo de los vivos del mundo de los muertos, para los exiliados; “*todos los seres amados de quienes no han podido despedirse y a quienes temen no volver a ver jamás, quedan*

transformados en muertos de quienes no pueden volver a separarse satisfactoriamente. Y sienten también que ellos mismos quedan como muertos para los demás” (ibídem, p. 149-150).

Otro aspecto, tal vez fuera de la clave de lo traumático, pero que no quisiera dejar de mencionar, está ligado a los intensos sentimientos de culpa que sienten por los que se han quedado o han caído a su lado, esto dificulta aún más su integración, ya que todo intento de ella es sentida como una especie de traición a la causa, a los que quedaron, a los que murieron. Es interesante introducir una lectura freudiana en este punto. Freud (1917), distingue duelo y melancolía precisamente por la presencia de autorreproches, autodenigraciones e incluso de una expectativa delirante de castigo. Estos autorreproches, son en realidad reproches dirigidos al objeto sobre el que recae un conflicto de ambivalencia. En el caso de un sujeto exiliado los autorreproches, manifestación del sentimiento de culpa, ocultan el odio contra su propio país que los ha expulsado, del mismo modo, el odio puede ser proyectado sobre el país de acogida (Grinberg 1996).

Para finalizar, una referencia literaria.

Cuando comencé a escribir este ensayo, recordé dos novelas de Bolaño en las que a mi juicio se trataba de manera subterránea el problema del exilio y sus consecuencias sobre el sujeto. Me refiero a la segunda parte de la novela 2666, llamada *La parte de Amalfitano* y a la novela *Los sinsabores del verdadero policía* (Bolaño 2011), que narra de manera ampliada la vida del mismo personaje.

Amalfitano es un profesor de literatura y filosofía. Nació en Chile el mismo año que los alemanes lanzaron su ofensiva sobre el Cáucaso, llegó a tomar copas con Jorge Teillier y a hablar de psicoanálisis con Enrique Lihn. Comunista convencido, luchador empedernido, homosexual tardío, acaba volviéndose loco en la madurez, tras haber transitado por Argentina, Brasil, México, Canadá, Nicaragua, París, Berlín y Barcelona. Fue perseguido y torturado tras el golpe militar en 1973 por lo que tuvo que exiliarse a Argentina, desde donde también tuvo que escapar, esta vez a México. Tras un periplo por Norte y Centro América, llega a Brasil, desde donde huye por motivos políticos. Su paso por las grandes ciudades Europeas fue más bien próspero, pero también es expulsado de Barcelona por asuntos relativos a su orientación y sobre

todo prácticas sexuales con uno de sus alumnos. Finalmente termina viviendo en Santa Teresa, alegoría del infierno latinoamericano:

“Después del golpe fue detenido y sometido a un interrogatorio con los ojos vendados. Lo torturaron a desgana, pero él creyó que había pasado por el rigor máximo y se sorprendió por su resistencia. Estuvo varios meses preso y cuando salió se reunió con Edith Lieberman en Buenos Aires... luego se tuvieron que marchar de la Argentina porque la situación política se volvió insoportable” (Bolaño 2011, p.258).

“No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente” (Bolaño 2007, p. 211).

“Poco después Amalfitano comenzó a sentirse vigilado. En otras épocas de su vida, ya había experimentado esta sensación: la de la presa en el bosque que husmea al cazador. Pero de esto hacía tanto que había olvidado las indicaciones y los consejos recibidos en su juventud, la forma indicada de comportarse en una situación como la que ahora, más que presentársele, se le insinuaba vagamente” (Bolaño 2011, p. 69).

Durante mucho tiempo una pregunta me rondó ¿Por qué enloquece Amalfitano? Podría pensarse que es una pregunta sin respuesta o poco válida, ya que la descripción literaria de un desencadenamiento psicótico en un personaje de ficción, no necesariamente da cuenta de lo que podemos teorizar desde la clínica y metapsicología psicoanalítica. Sin embargo, la pregunta me seguía rondando, más aún cuando descubrí que el mismo Bolaño se refería a *Los sinsabores del verdadero policía*, como *“una novela que es mi novela”* (ibídem, p. 7). Creí discernir ahí una clave para componer un nexo. Bolaño fue a lo largo de toda su vida un migrante, viajó por tierra (como Z., mi paciente boliviano), desde Ciudad de México hasta Santiago para arribar precisamente en vísperas del golpe militar. Fue detenido, posteriormente liberado y huyó a México a la manera de un exiliado, luego transitó por España para terminar radicándose en una pequeña ciudad balneario de la costa brava. Los paralelismos con la historia de Amalfitano

resultan evidentes, Bolaño estaría hablando de su propia locura y de las consecuencias traumáticas del exilio.

Amalfitano enloquece por los efectos del trauma (podemos decir trauma acumulativo). La acumulación de tortura, exilios sucesivos y finalmente recaer en un lugar que es como el infierno. Un lugar en el que mujeres como su hija Rosa, desaparecen y son encontradas tras días o meses como cadáveres masacrados y violados, un lugar en donde no existe pacto social, donde las instituciones que lo salvaguardan como la policía, mantienen vínculos con redes de traficantes que son los verdaderos dueños del Estado. No hay condiciones mínimas para la existencia de un sujeto. Amalfitano, que teme por su hija, termina enloqueciendo. He ahí un ejercicio interpretativo, lo siguiente fue buscar en los ensayos de Bolaño algunas referencias directas al exilio, lo que encontré me sorprendió:

“yo no creo en el exilio, sobre todo no creo en el exilio cuando esta palabra va junto a la palabra literatura... para mi Viena tiene mucho que ver con la literatura y con la vida de algunas personas muy cercanas a mí y que entendieron el exilio como en ocasiones lo entiendo yo mismo, es decir como la vida o como actitud ante la vida” (Bolaño 2004, p. 40).

“Literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar... sin salir uno de su propia casa, el exilio y el destierro se hacen presentes desde el primer momento, para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria... El trabajador no puede sentir nostalgia, sus manos son su patria” (ibídem, p. 43)

“¿no seremos todos exiliados?, ¿no estaremos vagando todos por tierras extrañas?” (Bolaño 2004 b, p. 49).

¿Cómo es posible una distancia así entre su obra novelada y los ensayos? Tal vez en los ensayos Bolaño nos habla de otra clase de exilio, un exilio que es más bien un viaje que todos emprendemos, o tal vez opera sencillamente un mecanismo de desmentida, negando en los

ensayos lo que nos muestra en sus novelas. *“Lo que no se puede decir, no se puede callar”* (Davoine F. Gaudillière J. 2011, p. 9).

Conclusión

En el presente ensayo intenté una aproximación a la comprensión del fenómeno migratorio y del exilio, en tanto pueden devenir experiencias traumáticas y desestructurantes para el sujeto. Introduciendo algunas experiencias de exilio y migración, asociadas a fenómenos psicopatológicos como desencadenamientos psicóticos y estados cercanos a la actuación, contextualicé el campo en el que una reflexión analítica es pertinente. Posteriormente delimité el campo de lo traumático en psicoanálisis haciendo énfasis en el trauma en el registro de la verdad histórica vivenciada, en tanto experiencia extrema vivenciada como algo insoportable que altera las condiciones de posibilidad que permiten los procesos de elaboración. Este registro de lo traumático se yuxtapone al registro del fantasma que tiene preponderancia en la teoría freudiana. El trauma tiene por condición un factor sorpresa, que provoca un estado de desamparo y supera las barreras antiestímulo. Esta barrera es sustentada por un Otro, que cumple la función de auxiliar-elaborante. En un ámbito social, es el Estado como garante del pacto social el que posibilita las condiciones mínimas para la existencia autónoma de un sujeto y la emergencia de fenómenos de pensamiento.

Aplicados a nivel de los sujetos migrantes que llegan día a día en mayor número a nuestro país, podemos pensar que en la historia individual la presencia de ese Otro auxiliar en los momentos de desamparo, permitiría tolerar de mejor forma en el presente la intromisión en la barrera antiestímulo. Desde otra clave, se plantea que en la migración hay un período de latencia variable entre los hechos traumáticos y los eventos psicopatológicos detectables, y que esta respondería más bien al concepto de trauma acumulativo. Un punto común en ambas lecturas es que los afectos despertados en el sujeto en la experiencia migratoria son desamparo y horror, cuyo origen está en la pérdida del “objeto continente” de Bion.

Desde una perspectiva social, el rol del Estado es velar por el respeto del pacto y el establecimiento de un espacio que le sirva al migrante de lugar y tiempo de transición (entre el

país-objeto materno y el nuevo mundo externo), y así vivir la migración como un juego. El no-establecimiento de este espacio, la ruptura del pacto social, provoca una discontinuidad entre el entorno y el *self*, que determina la pérdida de la capacidad de simbolización. Estas situaciones de vulneración del pacto social y quiebre del espacio transicional se encuentran a la orden del día en nuestro país, que no ha respondido adecuadamente a las exigencias planteadas por el fenómeno migratorio, permitiendo el establecimiento de prácticas denegatorias que se traducen en las miserables condiciones de vida de muchos inmigrantes.

Al exilio, pueden aplicarse los mismos aspectos considerados para la migración, pero debe agregarse uno de suma importancia, el factor sorpresa. Este factor sorpresa determina la ausencia de un *rito de despedida* al momento de partir, una despedida que salvaguarde un límite básico, el que divide el mundo de los vivos del mundo de los muertos, para muchos exiliados; todos los seres amados quedan transformados en muertos y sienten también que ellos mismos quedan como muertos para los demás.

Finalmente mencioné una referencia a la literatura y como ella nos permite al igual que la clínica y los fenómenos sociales, pensar una problemática específica. De acuerdo a mi interpretación, el personaje de la novela, llamado Amalfitano, termina enloqueciendo a consecuencia de procesos migratorios y exilios que han devenido traumáticos específicamente en su dimensión social, cuando el Estado garante del pacto opera en un sentido perverso. Mi interpretación contrasta con la opinión manifiesta del autor sobre el exilio. Pero los textos literarios están ahí, hablan por sí mismos, para mostrarnos lo que no podemos pensar. He dejado por desarrollar dos aristas importantes, los efectos del trauma en generaciones sucesivas y aspectos terapéuticos específicos del trabajo con trauma en sujetos migrantes y exiliados.

Capítulo 4

1973, 1993 y 2666. Reflexiones en torno a las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar y *La parte de los crímenes*.

*Cuando uno de nuestra raza muere, siempre alguien avisa,
porque siempre alguien está partiendo en su canoa;
y donde va pasando, va contando.
Los antiguos hacían tres fogatas;
esos tres humos querían decir que alguien había muerto.*
Rosa Yagán (Lakutaia le kipa).

Hubo en el origen un deslizamiento fuera de los límites.
Sergio González Rodríguez.

En el presente ensayo, intento mostrar cómo a partir de un recuerdo y una obra literaria es posible establecer una coordenada que permita situarnos en la pista de una huella que no deja huella, sobre un real que se resiste a ser pensado y representado. Mediante un trabajo de repetición y desplazamiento “La parte de los crímenes”, de la novela 2666 de Roberto Bolaño nos lleva a la larga lista de crímenes cometidos por el Estado de Chile durante la dictadura militar. La manera fría y precisa en que se narran los crímenes muestran un real crudo, los asesinatos de mujeres en ciudad Juárez en México, simultáneamente nos sitúan frente a los informes de las comisiones de verdad y reparación establecidas entre los años 1991 y 2010, y a la lista de detenidos desaparecidos. La literatura de Bolaño cumple entonces la función de un memorial que muestra lo real, para posteriormente figurar un campo que permite inscribir en nuestra Historia, algo que se resiste a ser olvidado.

A modo de introducción: un recuerdo

En el ensayo, *Actualidades del golpe de Estado*, Pablo Cabrera (2013) reflexiona sobre las formas de retorno de la historia señalando que en algún punto y sobre ciertas condiciones, un recuerdo difuso cobra cuerpo bajo la forma de un enigma interpelante que abre un campo de investigación que implica tanto al sujeto, como a una memoria que está *en otros*. Al respecto quisiera agregar que, trabajo de análisis mediante, y dada la condición de atemporalidad de lo inconsciente (Freud 1915), las partes que dan forma al enigma pueden decantar gradualmente y por diferentes caminos sensoriales. Este ensayo da cuenta de ambos fenómenos y toma como punto de partida, dos recuerdos anudados.

Primer recuerdo, una H/historia: Debo confesar que la fecha no está totalmente esclarecida, debía tener unos diez u once años cuando mi madre me contó la siguiente historia: Se trataba de un médico amigo de mi abuela, que para la época del golpe de estado, gestionaba un pequeño centro médico en dos habitaciones de su casa. El médico a quien nombraré en adelante como G.L., era firme en sus convicciones políticas y probablemente militaba en alguno de los partidos que formaban parte del gobierno de la unidad popular, no era un activista violento, simplemente y en palabras de mi madre, abogaba por los derechos de los trabajadores. Un día de 1978 G.L. desapareció mientras caminaba hacia su auto desde el hospital en el que trabajaba, su auto quedó estacionado esperando, congelado en el tiempo al igual que su familia. Mediante gestiones en la vicaría, familiares y amigos intentaron localizarlo. Un militar amigo de mi abuela entregó algunas informaciones, se encontraba detenido en algún lugar, estaba “bien”, no podía recibir visitas. Finalmente el mismo militar llamó a mi abuela, habían intervenido la línea telefónica de su casa, le recomendaba no realizar llamadas que pudieran despertar sospechas (en ese momento mis abuelos, sin realmente serlo, se habían convertido en los comunistas del barrio). G.L. desapareció, lentamente. Hasta aquí lo contado por mi madre, recuerdo con mayor precisión el relato que mi reacción ante él. Sin embargo, puedo afirmar que me invadió, no se durante cuánto tiempo, si horas o días, una suerte de angustia ¿De qué angustia se trataba?...

Segundo recuerdo, un lugar, una frase: En 1994 murió mi abuelo, en un comienzo visitábamos frecuentemente el cementerio y en una de esas visitas nos desviamos para

contemplar un muro gris de proporciones colosales. Mi madre me dijo: ese es el “muro de los desaparecidos¹²²”, la imagen me agobió, ahí debía estar G.L., uno entre miles, uno más de la serie interminable. Habrían de pasar más de quince años para volver a encontrarme con una serie similar, esta vez a través de la literatura, a través de un texto al que mi primera aproximación fue por la vía de la mirada, la mirada puesta en una cifra. El texto era *2666*, el autor Roberto Bolaño, y la parte, *La parte de los crímenes*. Otros siete años transcurrirían desde la lectura de la novela, hasta la redacción de este ensayo.

2666 es una serie que nos interpela desde lo visual (Stegmayer 2012), a modo de acertijo indescifrable, clave maestra de una arquitectura laberíntica, portadora acaso del secreto del mal. Como lo señalé en la introducción a esta parte, la novela gira en torno a dos ejes centrales: la historia de un narrador alemán desaparecido, cuyo último rastro conduce a México, y la lenta e interminable sucesión de crímenes en Santa Teresa, que acompaña a modo de oscura e inquietante melodía, el despliegue de personajes y acontecimientos. Lo que propongo es situar la cifra que nombra a la novela en serie con otras dos que constituyen un soporte en lo real; *1993* y *1973*. *1993* es el año en el que se denuncia la primera violación con posterior asesinato en Ciudad Juárez en México (González 2002), y *1973* es *1973*¹²³.

2666 y La parte de los crímenes

Bolaño reserva la cuarta parte del texto a la narrativa de estos crímenes, que corresponden en su totalidad, a la violación y asesinato de mujeres, cuyos cadáveres son abandonadas en descampados y basureros situados en la periferia de la ciudad¹²⁴. Los crímenes son narrados al modo de notas necrológicas forenses, desprovistas de toda relación a la trama, exceptuando la ubicación geográfica. Las mujeres; vejadas, degolladas y marcadas, son desprovistas de todo rastro de subjetividad, pasando a formar parte de una interminable serie que genera en el lector la necesidad de pasar rápidamente esas páginas, ya sea porque se niega a ver más, o simplemente

¹²² El “muro” corresponde al “Memorial del Detenido Desaparecido y Ejecutado Político”, ubicado en el Cementerio General de Santiago.

¹²³ Para miles de chilenos la cifra es completa y perfecta, no requiere contextualización alguna, contiene toda la potencia traumática, violencia devastadora que marca el destino de al menos tres generaciones.

¹²⁴ Uno de estos, tal vez el peor de todos es llamado, *el Chile*.

porque acaba por aburrirse. En *La parte de los crímenes* nos encontramos en lo real, un real desolador, cruel y violento, que emerge desde las profundidades para expandirse a modo de un magma, hasta inundarlo todo:

- *“El diez de octubre, cerca de los campos de fútbol de PEMEX, entre la carretera a Cananea y la vía férrea, se encontró el cadáver de Leticia Borrego García, de dieciocho años de edad, semienterrada y en avanzado estado de descomposición. El cuerpo estaba envuelto en una bolsa industrial del plástico y según el informe forense la muerte se debía a estrangulamiento con rotura del hueso hioides. El cadáver fue identificado por su madre, que había denunciado la desaparición un mes atrás. ¿Por qué el asesino se tomó la molestia de cavar un pequeño agujero y hacer como que la enterraba? Se preguntó Lalo Cura... ¿Porqué no arrojarla directamente a un costado de la carretera...?”* (Bolaño 2007, p. 728).
- *“A mediados de noviembre se encontró en el barranco de Podestá el cuerpo de otra mujer muerta. Tenía múltiples fracturas en el cráneo, con pérdida de masa encefálica. Algunas marcas en el cuerpo indicaban que opuso resistencia. El cadáver fue hallado con los pantalones bajados hasta la rodilla, por lo que se supuso que había sido violado, aunque tras la realización del frotis vaginal se descartó esta hipótesis. Al cabo de cinco días se pudo identificar a la muerta. Su nombre era Luisa Cardona Pardo...”* (ibídem, p. 656).
- *“El diez de octubre, el mismo día en que se encontró el cuerpo de Leticia Borrego García cerca de los campos de fútbol de PEMEX, fue hallado el cadáver de Lucía Domínguez Roa, en la colonia Hidalgo, en una acera de la calle Perséfone. En el informe policial se dijo que Lucía ejercía la prostitución y era drogadicta y que la causa de muerte probablemente había sido una sobredosis. A la mañana siguiente, sin embargo, la declaración de la policía varió ostensiblemente... trabajaba como mesera en un bar... su muerte fue ocasionada por un disparo en el abdomen... No había testigos del asesinato...”* (ibídem, p. 732).

La repetición continúa a lo largo de cientos de páginas, cientos que se transforman en miles, como la lista del “muro de los desaparecidos”. Al avanzar a través de los relatos, no puedo evitar

sentir una cierta sensación nauseosa. ¿Por qué una repetición así?, la pregunta me rondó durante años. Otros se han planteado la misma interrogante¹²⁵.

Para Patricia Poblete (2010)¹²⁶, la serialización de los crímenes determina una banalización del horror, las palabras ya no desembocan en nada, son incapaces de señalar un término, una finalidad. En el contexto de una época en la que “la verdad ya no es posible”, la repetición sería paradójicamente, banalización nauseabunda mediante, la única forma de mostrar el horror. ¿Pero es solo eso, una literatura del horror? ¿El apocalipsis? María Stegmayer (2012), sitúa el énfasis de su análisis más que en la narración de los crímenes en sí, en la atmósfera que los rodea, alegoría de un presente en ruinas, y es en la ruina en la que el sentido está detenido, suspendido, imposibilitado de resolverse, el fenómeno se encontraría, encriptado¹²⁷. Desde este punto de vista la pregunta que se plantea Stegmayer es ¿Qué hacer con la huella en un contexto de liquidación de la memoria? Las escenas no pueden amarrarse a ningún sentido histórico, todos los nombres se desvanecen. La autora concluye que la propuesta de Bolaño es precisamente reforzar el carácter pendiente de la justicia en el espacio de un presente entendido como herida abierta, y que asume la voz expresiva del murmullo, del grito apagado.

Las autoras comentadas, utilizan como marco interpretativo el apocalipsis y la obra de Benjamin, respectivamente. Pienso que desde el psicoanálisis pueden plantearse algunas preguntas y conjeturas similares, pero para esto es necesario establecer algunas coordenadas previas que sirvan de referencia para un trabajo que es más un trabajo con-el-texto que un trabajo sobre él o desde él.

¹²⁵ La obra fue publicada de manera póstuma, por lo que el autor no fue interrogado sobre ella. De cualquier modo esta cuestión no es la más relevante, considerando la insalvable distancia existente entre el autor y el lector, distancia que considerando el carácter de Bolaño, probablemente fuese aún más grande.

¹²⁶ Poblete distingue entre duplicación (“volver a contar”), serialización (reiteración infinita de una cosa), y enumeración (elaboración de listas). La estrategia de reduplicación, muestra la imposibilidad de terminar el tiempo narrativo, de poner un punto final a la Historia. La elaboración de listas, dificulta tanto nuestra pesquisa del sentido como nuestra capacidad de concentración.

¹²⁷ Resulta útil mencionar los trabajos de Abraham y Torok con respecto al trauma. Señalan que la primera generación traumatizada construye una cripta al mantener en silencio los hechos traumáticos y no elaborados. La segunda generación no podrá representar esos fragmentos encriptados. La tercera, ni siquiera los podrá pensar.

Algunas coordenadas psicoanalíticas

Para Freud (1920), la compulsión de repetición (discernible en el sueño de los neuróticos traumáticos y en el juego del niño), es un proceso de exteriorización forzosa de lo reprimido inconsciente (con un alto grado de carácter pulsional), que devuelve experiencias pasadas que no tienen posibilidad alguna de placer y que tampoco en el pasado pudieron ser satisfactorias, se trataría de un eterno retorno de lo igual instaurándose más allá del principio del placer¹²⁸. ¿Pero qué pasa cuando la historia está más que reprimida, invisibilizada? ¿Cercenada?

Aceituno (2013), utiliza metafóricamente los términos; zonas de excepción y estados de emergencia, para referirse a puntos ocultos en su excesiva visibilidad, espacios que no pueden ser representados sino mediante un recorrido, indicados por los movimientos del cuerpo. Espacios de pura repetición en el sentido freudiano, en los que no hay lugar para el trabajo de memoria y es mediante el actuar, que estas zonas se tornarían visibles. Aceituno insiste en que la condición para transformar en memoria aquellas zonas, es la construcción de un espacio transferencial, a la vez que señala las potencialidad de la obra de Bolaño para justamente construir una suerte de espacio fronterizo (entre la no existencia y el recuerdo), que permita decir lo que no puede ser pensado. En “Memoria de las cosas”, Aceituno (2013), influido por Foucault, introduce tres criterios para pensar la historia; la historia como relato re-presentable, como imagen presentable (espacio imaginario), y finalmente la historia “real”, imposible de traducir o metaforizar, cuyo único destino es ponerse en acto encontrando su expresión fenomenológica en la locura o psicosis, pero también en la literatura y en el teatro, que en el mejor de los casos corresponden justamente a intentos sino de representar, al menos figurar y mostrar aquellas cosas sin memoria que constituyen paradójicamente la historia real.

Tomando como objeto de investigación los memoriales a las víctimas de violaciones a los derechos humanos, Pablo Cabrera (2013) reflexiona en torno a las posibilidades de dichos memoriales para permitir, que la memoria silente y difusa, la memoria clivada y traumática hable. Plantea que el memorial permite establecer una coordenada de lugar para construir un

¹²⁸ La función de esta compulsión de repetición sería recuperar el dominio, mediante un desarrollo de angustia, sobre el estímulo que causó la neurosis traumática.

marco indicante que señala un resto de lo real “¡Esto fue lo que pasó!”. Este marco es conduciría a admitir y subjetivar esa historia, permitiendo que esa memoria hable. Del mismo modo, lo que denomina el *arte de la construcción*, englobando a tanto a escritores como artistas plásticos (Goya, Jaar, Eltit, etc.), nos permitiría mediante la operación de la ligadura/construcción, devolver un sentimiento a algo que ha quedado petrificado. Finalmente señala que para contemplar esos restos que ha dejado el golpe de Estado en Chile hay que “*agrupar piezas, descubrirlas frente a otro, armar figuras y rescribirlas justo ahí donde el golpe deja un borde...*” (Ibídem, p. 85).

¿Cómo deja huella aquello que no deja huella?, ¿Aquellas cosas que son memoria que constituye lo real?, El objeto memorial y cierta literatura, entre la que se encuentra la literatura de Bolaño, permiten establecer las coordenadas basales para construir un espacio en el que la memoria hable o se torne figurable, sin embargo ese es solo el primer paso, el siguiente recae en el sujeto. Ahora podemos volver a “los crímenes”.

Repetición y desplazamiento

Reitero que es mediante la repetición como principio organizador, que “La parte de los crímenes” nos sitúa directamente en lo real, en un real intemporal y desértico en donde todo (y nada), es mostrado. Podemos volver a preguntarnos ¿Hacia dónde nos lleva esa repetición?, ¿Qué nos está mostrando?

Pienso que el texto puede llevarnos hacia tres series emparentadas entre sí, pero situadas en distintos niveles. En primer lugar está la serie de asesinatos de mujeres acontecidos en Ciudad Juárez, documentada por el periodista Sergio González (2012)¹²⁹. En segundo lugar nos conduce a otra lista negra, la larga lista de víctimas de la dictadura militar y sus dispositivos de inteligencia; ejecutados, torturados, exiliados. Bolaño nos pone en la pista de los informes de la

¹²⁹ Bolaño mantuvo un contacto permanente con González Rodríguez mientras redactaba “La parte de los crímenes”. El periodista aparece con su mismo nombre como un personaje de dicha parte. Aquí la referencia a la verdad-actual es clara, sin embargo, nos lleva más allá.

Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación¹³⁰ y de la comisión Valech¹³¹. Mediante un desplazamiento podemos ver el horror de los sucesos acontecidos en nuestra Historia reciente, situándonos frente a lo que se resiste a ser pensado, ubica entonces una coordenada que a modo de memorial, permite que la memoria clivada hable:

- *“A comienzos de Agosto de 1976 fue encontrado en unos ----- de la playa “La Ballena”, ubicada a unos 8 kilómetros al sur del balneario de los Molles, un cadáver de sexo femenino con evidentes demostraciones de violencia. En su cuello estaba enrollado un alambre. Al parecer, el cuerpo había sido devuelto por el mar... se le practicó una autopsia que mostró signos de precipitación desde altura... La prensa de la época elaboró una serie de teorías con respecto a lo que había sucedido... a fines de Septiembre del mismo año, llegaron hasta dicho instituto las hermanas Berta y Eliana Ugarte Román, las cuales buscaban a una hermana, Marta Lidia” (Cioca 2013, p. 96).*
- *“Lumi Videla, 26 años, militante del MIR, es detenida en Septiembre de 1974 por agentes de la DINA. Muere asfixiada el 3 de noviembre del mismo año. Al otro día su cuerpo aparece desnudo en los jardines de la embajada de Italia. Tiene huellas de haber sido torturado. Causa oficial de la muerte: crimen pasional”¹³².*

Tanto los relatos de casos del informe Rettig, como las crónicas necrológicas de *La parte de los crímenes* impactan por una fría precisión, y es que el vacío representacional al que intentamos aproximarnos no puede tener otra estructura en tanto es expresión pura de la pulsión de muerte que tomó fuerza como relación de dominación total del otro, una erradicación de la alteridad

¹³⁰ Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Reedición de Diciembre del 1996. Recuperado de: http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html. La comisión fue creada por decreto de ley en Abril de 1990 con el objetivo de esclarecer la verdad sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura militar, el informe fue entregado en Febrero de 1991.

¹³¹ Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura. Recuperado de: <http://www.indh.cl/informacion-comision-valech>. En Noviembre del 2003, se creó la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura para responder a la demanda de sobrevivientes que no habían sido calificados en el informe Rettig y presentó su informe en noviembre del 2004 estableciendo medidas de reparación para las víctimas. Finalmente en Febrero del 2010 se constituyó una tercera comisión para el reconocimiento de víctimas que no se presentaron o no fueron reconocidas por las comisiones anteriores, el informe final fue entregado en Agosto del 2011.

¹³² García Castro A. La muerte lenta de los desaparecidos en Chile. Ed. Cuarto propio. Santiago 2011, p 37.

(Pommier 2011). Pero así como *La parte de los crímenes*, es solo una parte, insertada en una historia mayor, y toma sentido al establecer los lazos con las otras partes de la novela (pese a que cada crimen en su aislamiento se presenta como desprovisto de toda relación a la historia), y con el resto de la obra de Bolaño, los informes de alguna manera, al ser leídos nos permiten ubicar una coordenada mínima que permita intentar la construcción de un espacio subjetivo, precisamente ahí donde la alteridad estaba erradicada. Aunque sin duda, no es suficiente.

Finalmente nos sitúa frente a la más amenazante de todas las listas, la lista de los detenidos desaparecidos. La cuestión aquí es aún más delicada. *“Porque no se sabe donde están. Son 1.198 nombres y la lista dice: detenidos desaparecidos”* (García 2011, p. 19).

Desplegados a través del texto están las operaciones de encubrimiento, la complicidad de la policía y sus relaciones con las figuras de poder, todos dispositivos utilizados por el Estado de Chile para cercenar un pedazo de memoria. Pero la relación entre ambas listas también puede efectuarse por los opuestos. Si en las descripciones forenses todo es mostrado, cuando se trata de los desaparecidos no hay nada, o tal vez solo un mínimo rastro, un rumor. Si en la novela se presentifican una y otra vez los cuerpos de mujeres, estos cuerpos que “aparecen” nos remiten a los cuerpos que no-aparecen, sellando el tiempo, insertando a familiares, hijos y amigos en la intemporalidad. Un tiempo que no transcurre (tal vez porque es mejor que así sea). Y si en el texto son los cuerpos de mujeres los que “aparecen”, los desaparecidos en Chile son en su gran mayoría hombres, hombres militantes, pero también hombres sin vinculación política alguna (García 2011), mensaje enviado por el Estado para señalar que *a cualquiera le puede pasar*, a cualquiera, como a las mujeres anónimas de la novela.

A modo de conclusión: figurabilidad, construcciones.

Carlos Zanzi, rememorando su experiencia traumática durante y después de la dictadura señala:

“Los torturados no necesitamos de interpósitas personas, instituciones o mandatarios que hablen de lo que sucedió. Para eso está el informe Rettig...más que reparación y reconciliación, lo que necesitamos hacer como país es introducirnos en los difíciles caminos de la violencia, de

sus mecanismos y explicaciones...sus capacidades de engatusar, de mentir, de esconder las tristezas y las heridas de tantas personas en nuestra sociedad” (Zanzi 2013, p. 90).

En el presente ensayo he intentado dar cuenta en primer lugar de cómo un recuerdo es capaz de abrir un campo de investigación que impulsa al sujeto a establecer una ligazón con la memoria cercenada que al mismo tiempo implica al sujeto y está *en otros*. La obra literaria al igual que el memorial, permiten bajo determinadas circunstancias (y operaciones mediante), sino representar, al menos figurar y en todo caso mostrar esa dimensión de la historia que en su condición radicalmente real se resiste a dejar huella, a ser metabolizada, tanto a nivel individual como social. Permite generar entonces una posibilidad de simbolización.

A mi juicio, la narrativa de Bolaño y en particular “La parte de los crímenes”, mediante un trabajo de repetición y desplazamiento (repetición planteada por el autor, desplazamiento gatillado en el lector), posibilita que ese fragmento de lo real se haga presente. Ya han pasado cuarenta años del golpe de estado en Chile, los detenidos desaparecidos no pueden-ni deben desaparecer de nuestra memoria, no lo harán. Ante todo es necesario verdad y justicia, pero y respondiendo en parte a la exhortación de Zanzi, también debemos adentrarnos en la esfera perversa de la violencia de estado. Es la única manera de utilizar el poder destructor de la pulsión de muerte para que ésta se fatigue por sí misma (Pommier 2011).

Al igual que el memorial, Bolaño necesita ser leído, leído en las universidades, en los colegios, en agrupaciones de vecinos, es la única forma por la que su literatura puede cumplir la función de memorial, ayudar a mostrar lo real, para posteriormente figurar un campo que permita inscribir en nuestra Historia, algo que se resiste a ser olvidada.

Epílogo.

Francisca tiene treinta y cinco años y acude por primera vez a la consulta de un analista. Entra al edificio acompañada de su familia, tímidamente saluda a un intranquilo analista para luego mirar rápidamente a su alrededor. En la consulta la atmósfera es tensa, sobrecargada de significaciones parece un campo magnético a punto de estallar. El analista pregunta ¿por qué vienes? Francisca responde – Estoy aquí porque busco compañía, tengo esta paranoia que no me deja y es real. ¿Cual paranoia? – Los hombres me persiguen para matarme.

CONCLUSIONES

El presente trabajo comenzó con las siguientes preguntas ¿Se puede aplicar a la literatura al psicoanálisis?, ¿Es posible una nueva relación entre el arte y el psicoanálisis? Apoyado en los trabajos de Le Poulichet y Aceituno, y reconociendo la dificultad que supone escapar de la tendencia o tentación de tomar un objeto como campo empírico de aplicación de conceptos psicoanalíticos, para por el contrario, intentar generar un diálogo que permita al psicoanálisis trabajar sobre sus propias problemáticas, he planteado que la pregunta puede comenzar a resolverse mediante la propuesta de una *Clínica de Inspiración Literaria*, que sitúo en serie con las propuestas de *composición* de Le Poulichet y de *construcción* de Aceituno. Tomé la palabra *inspiración* en la significación asociada al movimiento básico que permite absorber el oxígeno del aire y reiniciar constantemente un micro ciclo vital. Sería por tanto la inspiración literaria, la que permitiría mantener vivo el psicoanálisis en su amplio sentido.

Siguiendo un trayecto que abarca los escritos de Freud que versan principalmente sobre literatura y los desarrollos de autores contemporáneos, no necesariamente psicoanalistas, he extraído algunos elementos que contribuyan a cimentar las bases de esta mirada clínica, sin perder de vista que dichos elementos debían necesariamente inscribirse en uno de los tres dominios del psicoanálisis; investigativo, psicoterapéutico y/o metapsicológico.

En la primera parte abordé y delimité la problemática y las posibilidades de relación entre la literatura y el psicoanálisis desde los denominados textos literarios de Freud, con el propósito de discernir si el tránsito que se desprende de ellos nos llevaba hacia el psicoanálisis aplicado, en sus dos vertientes; psicoanálisis del autor y lectura-interpretación de la obra, o bien hacia la posibilidad del establecimiento de las bases de una cierta clínica de inspiración literaria. Al revisarlos he notado que cuatro dimensiones diferentes son abordadas en ellos: La primera corresponde a una búsqueda de confirmación y reafirmación de la experiencia analítica en la literatura, búsqueda que es complementada con un enriquecimiento de la teoría muchas veces no buscado intencionalmente. La segunda dimensión corresponde a la problemática de la creación literaria. La tercera a la experiencia estética en el campo de la literatura, es decir a las

operaciones que gatilla en el lector una determinada obra y la cuarta al uso de un objeto literario como campo de aplicación empírico de conceptos psicoanalíticos.

Más allá de esta categorización que facilitó el análisis posterior de los textos, quedó patente que pese a que Freud escribió en algunas oportunidades que el psicoanálisis debe remitirse a desentrañar la naturaleza sintomática o compensatoria de una creación, su interés por la literatura trascendió el simple uso de ella como medio de aplicación o ejemplificación de conceptos (y por lo tanto el campo del psicoanálisis aplicado) y en muchos pasajes parecía que una verdadera inspiración surgía de su diálogo con ellos, al punto que no parece ser posible la construcción de la metapsicología sin estos elementos, descontando la reiterada afirmación sobre los pasos de ventaja del creador para con el científico en el terreno de los misterios del alma. Este hallazgo alcanza paradójicamente su máxima expresión en el texto ficcional del escritor italiano Giovanni Papini, que bien podría haber sido tomado por verdad. Papini lleva a la ficción lo que muchos deseáramos leer y en verdad leemos entre líneas en los escritos de Freud, las referencias a la literatura abundan, mucho más que las filosóficas e inclusive las científicas. No obstante el paso siguiente para comprobarlo, sería revisar minuciosamente la obra completa, depurando y sublimando, al modo de un alquimista, las referencias literarias en ella dispersas. La hipótesis que sustentaría esta búsqueda es que el psicoanálisis es portador y se sustenta en una verdadera epistemología articuladora de los dominios en apariencia más contrapuestos; las ciencias físicas y biológicas por un lado; y la literatura y el arte por otro.

Resulta evidente que Freud desarrolló intensas transferencias hacia la literatura y hacia algunos autores como Goethe, Shakespeare y Dostoievski. Tomé esta *transferencia* como el primer elemento de toda posible Clínica de Inspiración Literaria. En segundo lugar propuse una particular concepción de la metapsicología como una literatura, como una ficción necesaria, y finalmente marqué la analogía que puede establecerse entre las problemáticas de la experiencia estética y la creación y la situación analítica de puertas adentro.

Con respecto a la experiencia literaria, en la discusión sobre el artículo *Lo ominoso*, planteé la idea de que, la posibilidad de disfrutar de una texto estaría dada, además de por una identificación, merced a la neurosis del espectador, por la existencia o permanencia en lo

inconciente de ciertos aspectos vinculados a la repetición, la violencia y la destructividad, lo que sería una condición necesaria para el Goce de cierta tradición literaria que abarca desde Hoffmann a Bolaño. Esta literatura de lo ominoso, sería útil para trabajar con pacientes en los que estas mismas dimensiones de lo inconsciente se manifiestan predominantemente en la experiencia (y en la transferencia), y ayudarían al analista a tener mayor claridad sobre puntos no analizados que entran permanentemente en juego en esta clínica.

En la segunda parte continué con los desarrollos de autores contemporáneos que han trabajado sobre el entrecruzamiento entre literatura y psicoanálisis. Los dos primeros autores: Normand Holland y Julia Kristeva, realizaron desarrollos extensos en la materia, en tanto que Patricio Marchant, fue escogido por que representa el estudio de psicoanálisis aplicado más acabado de una obra poética chilena. Holland continúa la reflexión freudiana sobre la experiencia literaria que concibe como una recreación del texto en el aparato mental del lector o más precisamente en el espacio transicional que se establece entre él y la obra, mediatizada por la suspensión voluntaria de la incredulidad y una regresión hacia modalidades primarias de funcionamiento como, la introyección y la fusión con el objeto, Holland además profundiza sobre la problemática de la forma textual. *¿Qué elementos extraje de Holland para nutrir una clínica de inspiración literaria?: La importancia de la forma y su materialización en la situación analítica; también el establecimiento de un espacio transicional entre el sujeto y el texto, la suspensión voluntaria de la desconfianza efectuada por ambos miembros del par analítico y las ya mencionadas modalidades de funcionamiento primitivo.* Todos estos elementos, constitutivos de la experiencia literaria, podrían emerger en algún momento de un tratamiento analítico y el encuentro con la literatura nos permitiría estar más atentos a su emergencia.

De la extensa obra de Kristeva, sólo tomé el concepto de re-vuelta, una alternativa a la muerte psíquica a la que nos conducen las sociedades actuales. Las experiencia literaria y analítica serían lugares privilegiados es ésta cultura-espíritu de re-vuelta. Al analizar en detalle el concepto he podido extraer algunos elementos para mi propuesta, estos son: *el trabajo clínico contextualizado en una época*, de la cual ciertos autores darían cuenta de manera paradigmática; la concepción de la re-vuelta analítica como una investigación tendiente al infinito, lo que significa que *un paciente recorra una y otra vez su propia narración del mismo modo como*

regresamos a ciertos textos a lo largo de nuestra vida; la interpretación concebida como poiesis, como una forma dotada de tonalidad poética, por lo que cada par analítico establecería una particular poética de la interpretación; y finalmente la concepción del análisis como un triple proceso, narrativo por parte del paciente, de lectura por parte del analista (pero también del paciente que re-lee su propia historia), y lo que es más importante, de escritura a cuatro manos.

La lectura de los trabajos de Marchant sobre la poesía de Mistral en el contexto de su propuesta de *la pérdida de la palabra*, me permitió contextualizar o aterrizar la propuesta de una Clínica de Inspiración Literaria en nuestro país, esto implica la existencia de un trabajo a posteriori con autores que permitan estar atentos en la escucha a aquellos elementos que deben ser re-significados o más aún simbolizados y que darían cuenta de la perversión del lazo social y su devenir traumático en un determinado sujeto-paciente. Finalmente, realizando una triple articulación entre los trabajos de Marchant, Kristeva y la concepción de creatividad de Winnicott, planteo que una dimensión de la experiencia psicoanalítica en tanto experiencia literaria, consiste en rescatar mediante un trabajo poético de narración, escucha y escritura a cuatro manos, la omnipotencia creadora de un paciente, íntimamente vinculada con su deseo. Y el motor y límite de este trabajo estaría estrechamente *vinculado al interjuego pulsional, pero fundamentalmente a la pulsión de muerte.*

La segunda parte concluyó con lo que denominé el *Poema de una Clínica de Inspiración Literaria*: La metapsicología es una literatura, más específicamente un Poema anasémico. La experiencia analítica es una metáfora de la experiencia literaria y viceversa. Un analista-lector-escritor, atento a las investigaciones realizadas por los poetas de su época (que van siempre un paso adelante), establece transferencias con autores y textos que lo acompañan en su escucha al modo de un espacio transicional, alimentando su capacidad de ensoñación y su escucha (¿sin memoria y sin deseo?). Esto permite el establecimiento de una atmósfera transicional en las sesiones, en las que hay un marcado énfasis en las formas desplegadas. De este modo el analista favorece que el paciente se convierta en el narrador de su propia historia, recorriéndola una y otra vez en una dinámica que tiende al infinito y que va siendo delimitada por las *poiesis* formales que aporta el analista. Todo esto se traduce en que paciente y analista se embarcan, despegan y sumergen en un proceso de escritura a cuatro manos, que permite el encuentro con la

creación y el deseo, siempre impulsados por el inter-juego pulsional, rescatando el aspecto creativo de la pulsión de muerte.

Sólo esclarecí, y de manera preliminar, el concepto de transferencia a la literatura, dejando los otros elementos en posición de ser interrogados en desarrollos posteriores. Propuse que la transferencia con un texto es que *algo nos sucede con él*, pero que al ser una experiencia de orden inconciente, no podemos precisar qué; un afecto, un desencadenamiento asociativo, un recuerdo, algo emerge, algo difícil de metabolizar, hasta que lentamente y a posteriori experimentamos algo similar a un *insight*, o algo aún más primario, es aquí donde el análisis previo o intercurrente mantiene su importancia capital para el analista, la literatura sería un complemento al análisis, nunca un reemplazante. Con respecto a la transferencia a un autor, ésta constituye un caso más específico e intenso de transferencia a la literatura, ya que probablemente implique una carga mayor de: idealización y de elementos identificatorios y narcisistas, que en ocasiones podrían cristalizar en una verdadera neurosis de transferencia en la que un autor determinado, podría contribuir a la génesis de un proceso de simbolización, o bien a un *insight*. La lectura reiterada de un autor llevaría al analista, al igual que el encuentro con un paciente psicótico, o con un niño, hacia sus puntos no analizados y más allá, hacia lo que no puede nombrar, pero tampoco callar. Pienso que esta transferencia a la literatura tuvo un peso importante, que ha sido en general poco valorado, en el autoanálisis de Freud y en el establecimiento del pensamiento de Lacan y jugaría sin duda un rol preponderante en el pensamiento analítico de todo clínico que esté transferido a la literatura. Y más allá, en todo clínico transferido a la obra de un determinado psicoanalista, sea Freud, Klein, Lacan, Winnicott, Bion, etc. ya que esas obras son ficciones necesarias.

Establecidas las bases de la *Clínica de Inspiración Literaria*, la tercera parte y final estaba dedicada al trabajo con el autor Roberto Bolaño y principalmente con su novela *2666* y corresponde en cierta medida a una puesta en práctica de la propuesta, tomando nuevamente como referencia la afirmación de Le Poulichet acerca de la importancia del recorrido de trayectorias singulares que permitan captar que es lo que puede aportar al psicoanálisis un determinado autor. En otras palabras intenté discernir que inspiración específica puede aportar la literatura de Roberto Bolaño al psicoanálisis.

Comencé realizando una aproximación biográfica a Bolaño, para, a partir de ésta, ubicarlo como una figura paradigmática de la re-vuelta en la literatura contemporánea lo que justifica un trabajo con sus textos. La importancia de la literatura de Bolaño en un primer nivel, está dada por la posibilidad de aproximarnos a fenómenos psicopatológicos contemporáneos como las nuevas enfermedades del alma y la crisis de la relación a la H/historia. Otra posibilidad que brinda la literatura de Bolaño es un vértice de aproximación a la comprensión del fenómeno migratorio y del exilio, en su devenir traumático y desestructurante para el sujeto. En un ensayo tal vez más cercano al psicoanálisis aplicado, destacué la contradicción entre el discurso manifiesto y el latente del autor, que se expresa de manera más o menos evidente al realizar un cruce entre su biografía y su literatura ficcional.

Finalmente intenté dar cuenta de cómo la obra literaria al igual que el memorial, permite bajo determinadas circunstancias, en transferencia y operaciones mediante, figurar y mostrar una dimensión de la historia que en su condición radicalmente real se resiste a dejar huella, a ser metabolizada, tanto a nivel individual como social. *La parte de los crímenes*, mediante un trabajo dual, escritor-lector, de repetición y desplazamiento, posibilita que ese fragmento de lo real se haga presente. Es la única manera de utilizar el poder destructor de la pulsión de muerte para que ésta se fatigue por sí misma. De esta manera al igual que el memorial, Bolaño necesita ser leído para que su literatura pueda cumplir dicha función, ayudando a mostrar lo real, para posteriormente figurar un campo que permita inscribir en nuestra Historia, algo que se resiste a ser olvidado.

Puedo concluir entonces que la respuesta a las preguntas planteadas al inicio es afirmativa, es posible aplicar la literatura al psicoanálisis y pensar una relación más allá del psicoanálisis aplicado. Una condición para esto es que, al igual que en un proceso de análisis con un paciente, conservemos una cierta capacidad de cambio psíquico o en otras palabras una apertura a que exista esa posibilidad en un movimiento que interpela y flexibiliza el discurso y los modelos psicoanalíticos y por lo tanto al analista mismo. De esta forma el psicoanálisis, y el psicoanalista, contrario a lo planteado por Bayard, no se dispararían, sino que se enriquecerían e inspirarían, de-y-en, los modelos y experiencias que emergen desde la literatura. También es condición el

seguimiento de una trayectoria singular, en profundidad y en transferencia y por supuesto el propio trayecto de análisis del clínico.

Ahora bien, con respecto a la aplicación de las propuestas. Esta me ha dejado parcialmente satisfecho. Pienso que el ensayo en el que más fidedignamente se pone en juego la Clínica de Inspiración Literaria, es el referido a la *Parte de los crímenes* y mi propia experiencia, que bien podría haber sido la de muchos. Las limitaciones de la puesta en práctica de la propuesta, surgen y son proporcionales a mis años de experiencia clínica y el número de casos con los que he trabajado. En este momento, la mayoría de los casos se encuentran abiertos, por lo que son necesarios algunos años para continuar articulando los elementos delimitados en esta tesis, en la práctica clínica. Una huella pareciera estar señalada en el epílogo del mencionado último ensayo y en las palabras escritas a cuatro manos con Francisca.

En conclusión este trabajo queda abierto al menos a tres desarrollos: desde una perspectiva historicista, a demostrar la importancia de la literatura en el desarrollo de los pensamientos de quienes como francotiradores nos han puesto en la frontera de la exploración de lo psíquico; desde una perspectiva teórico-técnica, a continuar la especificación de la propuesta guiado por los elementos establecidos en el Poema de la Clínica de Inspiración Literaria; y finalmente desde un vértice clínico-escritural, a seguir trabajando los casos en este horizonte de articulación, que se constituye desde mi punto de vista en la especificidad y complejidad del psicoanálisis.

P: Estoy bastante bien, trabajando en los fragmentos de grabaciones, organizándolos... recuerdo el caso de esa fotógrafa que fue desentrañada por un desconocido desde un contenedor, se dieron cuenta que era genial, pero aún es un misterio el porqué de su fotografía...

A: ¿Por qué cree que ella lo hacía?

P: No tengo la menor idea

A: Recordé un escritor y un personaje, el pintor de la novela: El Mapa y el territorio, el fotografiaba y pintaba porque lo necesitaba, se le iba la vida en ello.

P: ¡Lo conozco!, he leído todo lo que ese autor ha escrito, conozco la novela pero no lo había pensado de ese modo... tal vez algo así es lo que me ocurre...

BIBLIOGRAFÍA

Abraham N. (1968). La corteza y el núcleo. En La corteza y el núcleo. Ed. Amorrortu. Buenos Aires (2005).

Aceituno R. (2010) Tener lugar. En Espacios de tiempo. Clínica de lo traumático y procesos de simbolización.

Aceituno R. (2013) Zonas de excepción, estados de emergencia. En “Memoria de las cosas”. Ed. Departamento de Artes Visuales. Santiago.

Aceituno R. (2013) Memoria de las cosas. En “Memoria de las cosas”. Ed. Departamento de Artes Visuales. Santiago.

Aceituno R. (2014) La literatura nocturna de Roberto Bolaño. En “Construcciones. Clínica de lo Traumático y figurabilidad”. Compilador: Pablo Cabrera. Ed. El Buen Aire. Santiago.

Aceituno R., Cabrera P. (2014) Elementos introductorios para una clínica de lo traumático y su elaboración. En: Construcciones. Clínica de lo traumático y figurabilidad. Compilador: Pablo Cabrera. Ed. El Buen Aire. Santiago.

Anzieu D. (1993). El cuerpo de la obra, ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador, Siglo XXI.

Assoun P-L. (2002). La Metapsicología. Introducción: Metapsicología y psicoanálisis, Primera parte capítulo 2: La pulsión o el concepto metapsicológico. Ed. Siglo XXI, México.

Bayard P. (2009) ¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?, Capítulo 1. Freud y la Literatura. Paidós.

Ben M. (2014) Comentario a: Psicoanálisis en Estado de Sitio de Silvana Vetö. En Revista Culturas Psi. Vol.2, Buenos Aires, pp. 119-122.

Benyakar M, Lezica A. (2005) Lo Traumático. Clínica y Paradoja. Tomo 1, El proceso traumático. Ed. Biblos. Buenos Aires.

Bersani L. (2011) El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y Arte. Ed. Cuenco de plata, Bs. Aires.

Blanco D., Fierro O. (2014). Psicoanálisis en Chile. Construcciones y relatos. Ed. Pólvora. Santiago.

Bleuler E. (1924) Tratado de Psiquiatría. Ed. Calpe, Madrid.

Bohórquez D. (2010). Julia Kristeva: teoría, proceso e interpretación del sentido, Biblioteca virtual universal. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/julia-kristeva-teoria-proceso-e-interpretacion-del-sentido/>.

Bolaño R. (1997) Sensini. En: Llamadas telefónicas. Ed. Anagrama. Barcelona.

Bolaño R. (1998), Los detectives salvajes. Ed. Anagrama. Barcelona.

Bolaño R. (2003) Literatura + enfermedad = enfermedad. En: El gaucho insufrible. Ed. Anagrama. Barcelona.

Bolaño R. (2004) Literatura y Exilio. En: Entre paréntesis. Ed. Anagrama, Barcelona.

Bolaño R. (2004 b) Exilios. En: Entre paréntesis. Ed. Anagrama, Barcelona.

Bolaño R. (2007) 2666. Ed. Anagrama. Buenos Aires.

Bolaño R. (2007) Laberinto. En: El secreto del mal. Ed. Anagrama. Barcelona.

Bolaño R. (2009) Amuleto. Ed. Anagrama. Barcelona.

Bolaño R. (2011) Los sinsabores del verdadero policía. Ed. Anagrama, Barcelona.

Bollas C. (2013) La pregunta infinita. Ed. Paidós Buenos Aires.

Braithwaite A. (2006) Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas. Ed. Universidad Diego Portales. Santiago.

Cabrera P. (2013) Actualidades del golpe de Estado: memorias, desplazamientos y re-escritura. En Golpe 1973-2013. Vol. 1. Laboratorio Transdisciplinar en Prácticas Sociales y Subjetividad. Ed. El Buen Aire. Santiago.

Cabrera P. (2014) Verdad y Traición en El informe de Brodeck. En “Construcciones. Clínica de lo Traumático y Figurabilidad”. Compilador: Pablo Cabrera. Ed. El Buen Aire. Santiago.

Capponi, R. (1987) Psicopatología y Semiología Psiquiátrica. Parte II. Capítulo 1. Psicología y Psicopatología de los modos o elementos del vivenciar. Pensamiento. Ed. Universitaria. Santiago.

Carrasco E. (2011). Conversaciones con Roberto Matta. Ed. Universidad Diego Portales. Santiago.

Cioca. L. (2013) El caso de la playa “La Ballena”. En Golpe 1973-2013. Vol. 1. Laboratorio Transdisciplinar en Prácticas Sociales y Subjetividad. Ed. El Buen Aire. Santiago.

Davoine F. Gaudilliere J. (2011) Historia y Trauma. Ed. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

De Ávila A. (2009) Uma ficção: o escritor Freud. Arte filosofia, Ouro Preto, n.7, p. 130-140.

De Los Ríos C. (2004). *Psiquiatría y Surrealismo*. Ed. Altazor. Santiago.

Diccionario RAE, versión web. <http://www.rae.es/>

Dorr M. (2010) *Madre Poesía*. Comentario al libro: *Sobre Árboles y Madres* de Patricio Marchant. En *Página 12*, Radar libros. Recuperado el 24 de Mayo de 2015 de: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/10374820100309.html>.

Etchegoyen R. (2009) *Los fundamentos de la técnica psicoanalítica*. 3º Edición. Ed. Amorrortu. Buenos Aires.

Evans D. (2007) *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. 4º Reimpresión. Ed. Paidós. Buenos Aires.

Fenichel (2008) *Teoría psicoanalítica de las neurosis*. Ed. Paidós, México.

Foster H. (2008) *Belleza compulsiva*. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.

Freud, S. (1950 [1892-99]) *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*. Carta 69 (1897). Tomo I. En *Obras completas de Sigmund Freud*. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1950 [1892-99]) *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*. Carta 71 (1897). Tomo I. En *Obras completas de Sigmund Freud*. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1900) *La interpretación de los sueños*. Primera parte. Tomo IV. En *Obras completas de Sigmund Freud*. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1900-1901) *La interpretación de los sueños*. Segunda parte. Tomo V. En *Obras completas de Sigmund Freud*. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1905) Tres ensayos de teoría sexual. Parte I, Resumen. Tomo VII. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1942 [1905 o 1906]) Personajes psicopáticos en el escenario. Tomo VII. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud S. (1907 [1906]) El delirio los sueños en la “Gradiva” de W. Jenssen, Tomo IX. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1908 [1907]) El creador literario y el fantaseo. Tomo IX. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1912) Sobre la dinámica de la transferencia. Tomo XII. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1913 [1912]) Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. Tomo XIII. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1913) El motivo de la elección del cofre. Tomo XII. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1913) El interés por el psicoanálisis. Tomo XIII. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1915) Pulsiones y destinos de pulsión. Tomo XIV. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud S. (1915). Lo inconsciente. Tomo XIV. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1916 [1915]) La transitoriedad. Tomo XIV. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1916) Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico. Tomo XIV. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1916-17 [1915-17]) Conferencias de introducción al psicoanálisis. Parte III. Doctrina general de las neurosis. 23º conferencia. Los caminos de la formación de síntoma. Tomo XVI. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu: Buenos Aires.

Freud S. (1917) Duelo y Melancolía. Tomo XIV. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud S. (1919). Lo ominoso. Tomo XVII. En obras completas editorial de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud (1920). Más allá del principio del placer. Tomo XVIII. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Freud, S. (1923 [1922]) Dos artículos de enciclopedia: “Psicoanálisis” y “Teoría de la libido”. I “Psicoanálisis”, en Obras completas, XVIII, Bs. Aires, Amorrortu, 1986.

Freud S. (1925 [1924]). Presentación autobiográfica cap. VI. Tomo XVIII. En obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu. Bs. Aires.

Freud S. (1925). La negación. Tomo XIX. En obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu. Bs. Aires.

Freud S. (1928 [1927]). Dostoievski y el parricidio. Tomo XXI. En obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu. Bs. Aires.

Freud S. (1930 [1929]). El malestar en la cultura. Tomo XXI. En obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu. Bs. Aires.

Freud S. (1930 [1929]). Apéndice: Carta de Freud a Theodore Reik. Tomo XXI. En obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu. Bs. Aires.

Freud S. (1930). Premio Goethe. Tomo XXI. En obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu. Bs. Aires.

Freud S. (1937). Análisis terminable e interminable. Tomo XXIII. En obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu. Bs. Aires.

Freud S. (1937). Construcciones en el análisis. Tomo XXIII. En obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu. Bs. Aires.

García Castro A (2011). La muerte lenta de los desaparecidos en Chile. Ed. Cuarto propio. Santiago.

Gobierno de Chile. Desarrollo del fenómeno de las migraciones en Chile. Recuperado de: <http://www.extranjeria.gob.cl/filesapp/migraciones.pdf>.

Gombrich E. (1997) La historia del arte. Ed. Phaidon. Londres.

González S. (2012) Huesos en el desierto. Ed. Anagrama. Barcelona.

Green A. (1979) El silencio del psicoanalista. En: La nueva clínica psicoanalítica y la teoría de Freud. Aspectos fundamentales de la locura privada (2001). Ed. Amorrortu. Buenos Aires.

Green A. (1987) Capacidad de ensoñación y mito etiológico. En: La nueva clínica psicoanalítica y la teoría de Freud. Aspectos fundamentales de la locura privada (2001). Ed. Amorrortu. Buenos Aires.

Green A. (1990) Introducción. El giro de los años locos. En: La nueva clínica psicoanalítica y la teoría de Freud. Aspectos fundamentales de la locura privada (2001). Ed. Amorrortu. Buenos Aires.

Grinberg L., Grinberg R. (1996). Migración y Exilio. Estudio psicoanalítico. Ed. Biblioteca nueva. Madrid.

Hahn O. (2014). Prólogo a: Poesía, situación irregular de Enrique Lihn. Ed. Visor Libros. Madrid.

Hamdan H. (2011) Las migraciones: desplazamientos, refugios, traslado temporario e influencias psicológicas y sociales. En Jozami M. De exilios y destinos. Ed. Letra viva. Buenos Aires.

Henríquez J. (2007). El sujeto escindido en los relatos de Roberto Bolaño y su reconstrucción a través de la literatura. Tesis de Magíster no publicada. Universidad de Chile. Santiago.

Herralde J. (2005) Para Roberto Bolaño. Ed. Catalonia. Santiago.

Holland N. (1975). The Dynamics of literary response. Ed. Norton / Ed. Oxford University Press. USA.

Holland N. (1975 b). Poems in Persons. Ed. Norton. USA.

Holland N. (1990). Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology. Ed. Oxford University Press. USA.

Holland N. (1999). The Story of a Psychoanalytic Critic. Recuperado el 11 de mayo 2015 desde: <http://www.normholland.com/autobiol.htm>.

Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Reedición de Diciembre del 1996. Recuperado de: http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html.

Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura. Recuperado de: <http://www.indh.cl/informacion-comision-valech>.

Jaccard R. (2014). Freud. Capítulo V, Freud líder. Freud y Fliess. Ed. Ariel. Barcelona.

Jaspers (1913) Psicopatología General. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.

Jozami M. (2011) Genocidio y exilio. En Jozami M. De exilios y destinos. Ed. Letra viva. Buenos Aires.

Klein, M (1929) Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador. En Amor, culpa y reparación. Obras completas Vol 1. Ed. Paidós, Bs. Aires. 1990.

Klein, M (1937) Amor, culpa y reparación. En Amor, culpa y reparación. Obras completas Vol 1. Ed. Paidós, Bs. Aires. 1990.

Kristeva J. (1995) Las nuevas enfermedades del alma. Ed. Cátedra. Madrid.

Kristeva J. (1999) Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis. Ed. Cuarto propio. Santiago.

Kristeva J. (2001) La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis. Ed. Eudeba. Buenos Aires.

Kristeva J. (2000) El porvenir de una revuelta. Ed. Seix Barral. Barcelona.

Lacan J. (1956) El seminario sobre “La carta robada”. En: Escritos 1. Ed. Siglo Veintiuno. Argentina.

Lacan J. (2014) El seminario 6. El deseo y su interpretación. Ed. Paidós. Buenos Aires.

- Laplanche J., Pontalis J. (1996) Diccionario de Psicoanálisis. Ed. Paidós. Buenos Aires.
- Le Galliot J. (1977). Psicoanálisis y lenguajes literarios, Ed. Hachette. Bs. Aires.
- Le Poulichet S. (1998) El arte de vivir en peligro. Ed. Nueva Visión SAIC. Buenos Aires.
- Le Rider, J. (1968). Freud y la literatura, en Historia del psicoanálisis. Ed. Paidós. Buenos Aires.
- Libertella M. (2011). Julia Kristeva: Psicoanálisis y Literatura son la misma cosa. En Ñ, Revista de cultura, El Clarín. Recuperado el 12 de Enero de 2013 de http://www.clarin.com/rn/ideas/julia-kristeva-entrevista_0_589141333.html.
- Lihn E. (2014) Poesía, situación irregular (antología). Edición de Oscar Hahn. Ed. Visor Libros. Madrid.
- Lihn E., Poirot L. (2012) La efímera vulgata. Ed. Universidad Diego Portales. Santiago.
- Lira P., Arévalo P. y Padilla N. (2014) Agujeros negros en el universo. Ed. Universitaria. Santiago.
- Madariaga M. (2010) Bolaño Infra, 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes. Ed. Ril. Santiago.
- Malpartida D. (2009). ¿De qué era culpable Edipo? Rev. GPU. 5; 4: 475-480.
- Marchant P. (1982) El árbol como madre arcaica en la poesía de Gabriela Mistral. En: Escritura y Temblor (2014). Ed. Cuarto Propio. Santiago.
- Marchant P. (1983) Cuestiones de Difuntos. Sobre la Teoría de la Escritura. Sobre la Poesía de Parra. En: Escritura y Temblor (2014). Ed. Cuarto Propio. Santiago.

Marín C. (2010). Palabras en libertad, en: La colección, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Claves de lectura. Ed. de la Central. Madrid.

Marín P. (2010). La revuelta como perspectiva teórica para la crítica literaria actual. Perifrasis. Recuperado en Diciembre de 2013 de: <http://biblat.unam.mx/ca/revista/perifrasis-revista-de-literatura-teoria-y-critica/articulo/la-revuelta-como-perspectiva-teorica-para-la-critica-literaria-actual>

Morel G. (2012) La ley de la madre. Ensayo sobre el sinthome sexual. Capítulo 2 Crítica de la fantasía fundamental. Ed. Fondo de cultura económica. Santiago.

Ojeda C. (2009). Edipo Rey: Una relectura psicológica. Rev. GPU. 5; 4: 470-474. Santiago.

Oyarzún P., Thayer W. (2014) Presentación a: Escritura y Temblor de Patricio Marchant. Ed. Cuarto Propio. Santiago.

Papini G. (1931) Gog. Traducción de Mario Verdaguer. Ed. original. Faro 47. Ed. Digital. Titivilus.

Paris D. (2004). Normand Holland y la articulación literatura/psicoanálisis. Ed. Campo de ideas Madrid.

Pavez M. (2011). La contrautopía en la narrativa de Roberto Bolaño: la búsqueda del fracaso. Tesis de Magíster no publicada. Universidad de Chile. Santiago.

Poblete A. (2010). Bolaño. Otra vuelta de tuerca. Ed. Academia de Humanismo Cristiano. Santiago.

Pommier F. Lo Extremo en Psicoanálisis. Ed. Ediciones del departamento de Psicología. Santiago 2011.

Pineda-Botero A. (1995) El reto de la crítica: teoría y canon literario. Ed. Planeta. Colombia.

Pozo E. (2014) Malestar, trauma político y violencia en la civilización y subjetividades actuales: Una lectura histórica-psicoanalítica de la novela 2666 de Roberto Bolaño. Tesis de Magíster no publicada. Universidad de Chile.

Quezada J. (2007) Bolaño antes de Bolaño. Ed. Catalonia. Santiago.

Schkolnik F. (2007) El trabajo de simbolización. Un puente entre la práctica psicoanalítica y la metapsicología. Rev. Uruguaya de Psicoanálisis, 104: 23-39.

Stegmayer M. Agujeros negros: violencia, fantasma y alegoría en “La parte de los crímenes” de Roberto Bolaño. En Rodríguez R. (editor); Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros. Ed. Ripio. Santiago 2012.

Strachey J. (1966) Notas introductorias y comentarios a los artículos de Sigmund Freud. En Obras completas de Sigmund Freud. Ed. Amorrortu, Bs. Aires.

Thévoz M. (2014). Freud y el arte. En, Jaccard R. (2014), Freud. Ed. Ariel. Barcelona.

Thompson, Nellie (2005). "Zetzel-Rosenberg, Elizabeth (1907-1970)". En: International Dictionary of Psychoanalysis. Recuperado el 11 de Mayo de 2015 desde Encyclopedia.com: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3435301589.htm>.

Vildoso J. (2014) Comentario de libro: *CeroCeroCero*, de Roberto Saviano. Rev. GPU. 10; 3: 271-272. Santiago.

Winnicott, D. (1970) Vivir creativamente. En el hogar nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista. Ed. Paidós, Barcelona. 1996.

Winnicott, D. (1971) Objetos transicionales y fenómenos transicionales. En realidad y juego. Ed. Gedisa, Barcelona 2008.

Winnicott, D. (1971 b) La creatividad y sus orígenes. En realidad y juego. Ed. Gedisa, Barcelona 2008.

Zanzi C. De horrores exilios y violencias. En Golpe 1973-2013. Vol. 1. Laboratorio Transdisciplinar en Prácticas Sociales y Subjetividad. Ed. El Buen Aire. Santiago 2013.

ANEXO 1.

H.D: *The Walls do not fall* (1942).¹³³

There is a spell, for instance,
in every sea-shell:
continuous, the seathrust
is powerless against coral,
bone stone marble
hewn from within by that craftsman,
the shell-fish:
oyster, clam, mollusc
is master-mason planning
the stone marvel:
yet that flabby, amorphous hermit
within, like the planet
senses the finite,
it limits its orbit
of being, its house,
temple, fane, shrine:
it unlocks the portals
at stated intervals:
prompted by hunger,
it opens to the tide-flow:
but infinity? no,
of nothing-too-much:
I sense my own limit,
my shell-jaws snap shut
at invasion of the limitless,

¹³³ Fragmento.

ocean-weight; infinite water
can not crack me, egg in egg-shell;
closed in, complete, immortal
full-circle, I know the pull
of the tide, the lull
as well as the moon;
the octopus-darkness
is powerless against
her cold immortality;
so I in my own way know
that the whale
can not digest me:
be firm in your own small, static, limited
orbit and the shark-jaws
of outer circumstances
will spit you forth:
be indigestible, hard, ungiving
so that, living within,
you beget, self-out-of-self,
selfless,
that pearl-of-great-price.

Las paredes no caen.¹³⁴

Existe un encantamiento, por ejemplo
en cada caracola;
continua, el impulso marino
es impotente contra el coral
hueso, piedra, mármol
tallado desde su interior por ese artesano,
el molusco;
ostra, almeja, marisco
es el urbanismo del señor masón
la piedra de mármol:
aun ese flácido, amorfo ermitaño
dentro, como el planeta
siente lo finito,
limita su orbita
de ser, su casa,
templo, santuario:
Provocado por el hambre,
se abre a la corriente:
¿pero el infinito? no,
de nada- demasiado
Yo siento mi propio límite,
mi mandíbula se cierra bruscamente
en una invasión de lo sin límite,
el peso del océano; el agua infinita
no me puede romper, el huevo es su caparazón;
cerrado, completo, inmortal
el ciclo completo, conozco el arrastre
de la corriente, la calma

¹³⁴ Traducción libre de Karin Peralta Cáceres, Julio de 2015.

también la luna;
el oscuro pulpo
sin poder contra
su fría inmortalidad;
entonces yo en mi propio camino se
que la ballena
no puede digerirme:
se firme en tu propia, pequeña, limitada
orbita y las mandíbulas de los tiburones
de circunstancias externas
te escupirán eventualmente:
se indigerible, duro
que, viviendo hacia adentro,
tu provocas, a ti mismo afuera de ti,
desinteresado,
esa perla de gran valor.

