

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

# El lugar de la literatura en la obra Freud

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura General

Autora:

**Carolina Pezoa Cifuentes**

Profesor Guía: Manuel Alcides Jofré

**2010**



<b>RESUMEN . .</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN . .</b>	<b>5</b>
<b>METODOLOGÍA . .</b>	<b>8</b>
<b>A. La metodología psicoanalítica desarrollada por Freud (Pezoa, 1999) . .</b>	<b>8</b>
<b>B. La problemática de los géneros discursivos desarrollada por Bajtín . .</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I. ANTECEDENTES DEL DISCURSO LITERARIO EN LA OBRA DE FREUD . .</b>	<b>12</b>
<b>I.I. PRIMER PERIODO: . .</b>	<b>12</b>
<b>I.II. SEGUNDO PERIODO: . .</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO II. APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE FIGURABILIDAD EN LA OBRA DE FREUD . .</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO III. APROXIMACIONES Y PERSPECTIVAS ESTÉTICAS EN LA OBRA DE FREUD . .</b>	<b>38</b>
<b>III.I. LO OMINOSO . .</b>	<b>39</b>
<b>III.II. LO CÓMICO . .</b>	<b>45</b>
<b>III.III. DIALOGISMO ANTI-MONOLÓGICO . .</b>	<b>47</b>
<b>A MODO DE CONCLUSIÓN . .</b>	<b>58</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA . .</b>	<b>66</b>

## RESUMEN

Analiza la participación que tiene la literatura en la construcción de la teoría psicoanalítica freudiana.

En este sentido, la literatura opera no sólo para ejemplificar los aspectos de una teoría psicológica en pleno proceso de formulación, sino también para contrastar, confirmar y modelar las hipótesis que permiten articular y explicar el devenir de los deseos inconcientes, problemática central de la investigación psicoanalítica.

---

# INTRODUCCIÓN

Año 1895. Freud deja sin terminar el proyecto de realizar una psicología científica para los neurólogos, porque considera inconciliable explicar con constructos neuronales los fenómenos que ya venía observando en los trabajos clínicos realizados con Charcot. Desplaza entonces el discurso oficial de la ciencia médica a la voz de un tercero y comienza la búsqueda por la propia. Para ello, además del trabajo con sus pacientes, explícitamente, cobra relevancia su autoanálisis (iniciado en 1897) y el trabajo con los sueños (publicado en el año 1900). Sin embargo, al no ser suficientes estos antecedentes para ampliar la comprensión a cerca de la psicopatología de los hombres, Freud, lector de mitos, recolector de chistes y dichos populares, traductor de Edipo Rey, aprendiz de español con Cervantes, lector de Goethe, Schiller, Rabelais, Shakespeare, Dante, por nombrar a algunos, acudirá a más de un discurso literario para continuar su investigación.

Así, a lo largo de su obra, queda de manifiesto el encuentro con otras voces donde el interés, al momento de construir nuevos conceptos, no será la eliminación de la palabra ajena, sino más bien el intercambio, esto es la conversación. De ahí que el propósito de este estudio se haya centrado en analizar la participación que tiene la literatura en la generación y desarrollo de la teoría psicoanalítica. Teoría que, si bien forma parte de los géneros científicos - en el transcurso de su construcción- preciso es señalar: adquiere estilo y posición propia.

Lo anterior encuentra su fundamento toda vez que el discurso científico oficial de la época y el propio análisis que realiza Freud a partir de sus sueños, no están en condiciones de explicar o plantear nuevas hipótesis para continuar la investigación. Desde esta perspectiva, la literatura, como creación artística, será para Freud una vía directa de acceso al inconsciente, por cuanto -goce estético mediante- podrá sortear las resistencias del yo y llegar a la instancia donde se encuentran los deseos más secretos del hombre, a saber, incesto y asesinato.

Para realizar este análisis se ha considerado utilizar:

- por un lado, el método psicoanalítico de investigación, que se vale principalmente de la descripción, entendida como exploración, y las preguntas, que surgen en tanto se analiza lo observado y/o lo interpretado;
- por otro, la perspectiva de los géneros discursivos desarrollada por Bajtín, donde la hipótesis a demostrar apunta al modo como se enriquece y re-acentúa la labor teorizante y argumentativa del tratamiento psicopatológico a partir de la literatura.

El primer capítulo hace referencia a los antecedentes que es posible rastrear en la obra freudiana respecto al diálogo e influencia literaria en la investigación.

- Se destaca un primer periodo referente al trabajo prepsicoanalítico (1886-1898). En él se presenta el giro que hace Freud desde la neurofisiología a la psicología, y los primeros diálogos y/o aperturas hacia la literatura, donde ésta, muchas veces, a modo de cita, entra con afirmaciones, sobre las cuales se sostienen parte de las primeras elaboraciones freudianas;
- y un segundo periodo (1899-1905) que comprende las primeras publicaciones psicoanalíticas, entre las cuales se han priorizado los apartados que utilizan los

discursos literarios para modelar, esto es: figurar las hipótesis que irán conformando tanto el método de investigación psicoanalítica como la propia teoría.

El segundo capítulo se estructura en función de las siguientes interrogantes: por qué el discurso literario logra abrir las vías que van hacia las fuentes de placer, cómo es que ello sucede, y cuáles son las fuentes de las que toma el material para hacer sus producciones.

- Para ello se analiza el concepto de figurabilidad, constructo que, desde la misma teoría psicoanalítica, permite fundamentar y validar el uso del discurso literario como herramienta de investigación del inconsciente.
- Se destaca además la postura explícita que asume Freud, tanto respecto de la literatura como de la ciencia, así también el uso que él hace del discurso literario.
- Se realiza una breve revisión al constructo de pulsión, concepto fundamental para comprender la articulación que realiza Freud con relación a las tópicas dinámicas y económicas que conforman y movilizan el aparato mental, lo que además permite justificar por qué esta tesis se ha organizado considerando sólo los planteamientos de Freud.

El tercer capítulo y final se articula en función de las perspectivas que presenta para el psicoanálisis dialogar con los conocimientos que brinda la estética acerca la literatura y, en este sentido, se hace cargo del para qué, esto es, para qué sigue siendo viable abrir el diálogo con los discursos literarios:

- Si se considera que acceder al inconsciente no sólo es posible de conseguir mediante el análisis de las resistencias del yo, sino también a través de lo que las figuraciones literarias permiten entre-ver con relación a las fuentes del placer y los deseos, no sólo dentro de una problemática individual sino también sociocultural.
- Si se considera que para hacer consciente lo inconsciente, además de contar con los retoños del retorno de lo reprimido, producto de la falla de la represión; entre otras modalidades, también se cuenta con las representaciones, como las que muestra la comicidad, que forman parte de una elaboración psíquica satisfactoria y, por ende, exenta de sufrimiento. Comicidad que podrá ser estudiada tanto en su expresión espontánea como en su expresión artística literaria como una forma de elaboración del pensamiento con características propias. Comicidad que por lo demás, al interior de la obra freudiana, ha sido muy poco estudiada en lo que a sus aportes se refiere.

Dar respuesta a esta interrogante, de acuerdo a las variantes estéticas que presenta y analiza Freud en torno a lo ominoso y lo cómico, pasará por abrir la lectura del trabajo realizado por Freud, "Lo ominoso" (1919), a la perspectiva de Bajtín. En esta misma línea es importante aclarar que este capítulo se encuentra lejos de ser una conclusión; es más bien un señalamiento que pretende volver a lanzar la posibilidad de investigar, a partir de las riquezas que vio Freud en la literatura, como son: proporcionar conocimiento, a través de sus figuraciones –estética mediante-, sobre la elección de los objetos de amor y sobre la conciliación entre fantasía y realidad.

Ahora, para facilitar el seguimiento de la generación de las ideas de Freud, se ha escogido, en un primer momento, presentar sus trabajos de manera descriptiva, siguiendo el orden temporal de producción. Luego, y fundamentalmente a partir del segundo capítulo, con las interrogantes ya planteadas, se ha priorizado el análisis de conceptos, por sobre la secuencia temporal del desarrollo de la teoría, en la medida que el interés central está puesto en poder explicar por qué, cómo y dese dónde es que el discurso literario enriquece la investigación psicoanalítica. Un tercer momento, que coincide con el tercer capítulo, se

centra en el diálogo y en la posibilidad de poder realizar una apertura de la lectura de Freud a partir de los lazos que sería posible estrechar con los conocimientos estéticos. En esta oportunidad se considera el discurso de Bajtín con relación a la risa y su historización, ello con el consecuente enriquecimiento que brinda la reacentuación.

Para terminar y para comenzar, quisiera explicitar la relevancia de este estudio, por cuanto, las creaciones artísticas, entre las cuales se encuentran las literarias, pueden ser satisfacciones fantaseadas de deseos inconcientes, pero a diferencia del sueño egoísta y asocial de la neurosis, la producción se realiza, entre otras muchas razones, para provocar la participación del otro y, en definitiva, para retomar el vínculo con la realidad. Por lo tanto, no da lo mismo que Freud dialogue con ciertas obras literarias, ciertos autores, ciertas citas, más aún, si la investigación psicoanalítica no se ha dado por finalizada.

# METODOLOGÍA

Pareciera ser que todo estudio planteara el requisito de explicitar la metodología a utilizar como si, por el solo hecho de nombrarla, se validara objetivamente todo lo que se pretende decir al otorgarle un valor “científico” y/o “universal” a lo que se plantea. Sin embargo, aquí la finalidad de explicitarla apunta por sobre todo a compartir el modo de exploración que se ha utilizado.

Para ello destaco:

## A. La metodología psicoanalítica desarrollada por Freud (Pezoa, 1999)

Básicamente serán la pregunta y la descripción las que guíen y ordenen los temas a tratar. La pregunta, por considerarla una instancia que permite abrir la reflexión, la crítica y el cuestionamiento de supuestos y de hipótesis explicativas, que se generan alrededor de las posibilidades que brinda el discurso literario para con el psicoanálisis, lo que permite, a su vez, la elaboración de planteamientos diversos. La descripción, porque permite claridad, sea para articular pensamientos distintos, explicar lo que ya se ha dicho, descubrir o evitar distorsiones respecto de los problemas en cuestión.

Y por qué no nombrarla: la interpretación que ordena y describe de acuerdo a lo que se considera importante. Así, se hace posible el contraste entre las intuiciones que nos sostienen comúnmente y la racionalidad y la lógica que ordena y da forma a las hipótesis que conforman el estudio.

En este sentido, no se quiere dar por supuesto que se entiende, sino más bien participar del origen y reflexión de los planteamientos de Freud con relación al discurso literario para: desarrollar y proponer conceptos y supuestos, poner a prueba lo que se ha dicho y elaborar nuevas proposiciones de entendimiento. De alguna manera, la guía es estar atento a lo emergente en el examen de las explicaciones teórica que brinda Freud.

Desde esta perspectiva, la psicoanalítica, creo que siempre es necesario decir que se está lejos de pretender dar un carácter apriorístico y/o concluyente a este estudio. Lo que se hace es abrir una posibilidad más de comprensión: UN SEÑALAMIENTO. Las limitaciones quedan patentes en la medida en que, inevitablemente, se es guiado de modo conciente o inconciente, por supuestos no analizados en el desarrollo de este trabajo, y porque la lectura que se hace es selectiva y determinada, en parte al menos, por la historia personal de quien la realiza; en particular, por las reacciones y sentimientos que se vivencian respecto al tema en cuestión.

No obstante, queda abierto el camino para nuevas hipótesis, en la medida que otros se interesen y planteen oposiciones, nuevas interpretaciones, producto del análisis de lo que aquí se expone. También queda abierta la pregunta acerca de si es posible comenzar un trabajo como éste sin supuestos analizados y explicitados.

---

Por lo demás, debemos reconocer la dificultad que se presenta cuando se trata de aclarar y evidenciar modelos conceptuales metapsicológicos distantes a la experiencia como son, por ejemplo, el concepto de pulsión o inconciente; así también cuando se trata de adecuar el proceso psíquico a un ordenamiento racional.

## **B. La problemática de los géneros discursivos desarrollada por Bajtín**

Para ello conviene, en primer lugar, hacer algunas aclaraciones conceptuales respecto de los siguientes términos:

### 1. Género discursivo.

Corresponde al tipo de enunciados que permanece relativamente estable al interior de determinada esfera de actividad y comunicación humana. De ello se desprende la heterogeneidad y las diversas complejidades de los géneros discursivos.

Se pueden encontrar géneros primarios y secundarios. Los primeros, simples, se caracterizan por tener una relación más directa con la realidad. Los segundos, más complejos, se caracterizan por absorber y reelaborar a los géneros más simples.

Ahora bien, para que un discurso encuentre su realización, debe estar necesariamente en forma de enunciados.

Ejemplo de género secundario serán las investigaciones científicas y los géneros literarios.

### 2. Enunciado

Cabe señalar que todo enunciado, sea primario o secundario, es individual y, por lo mismo, expresa aspectos de la individualidad del hablante. Esto es lo que podría entenderse como el estilo, que, si bien, no es función principal del enunciado, sí es su complemento, en tanto se relaciona estrechamente con las esferas de actividad y comunicación humana.

El límite de un enunciado está dado por el cambio del sujeto discursivo, antes de su inicio están los enunciados de otros y al terminar éste puede ser contestado. En esta misma línea, analizar un enunciado implica siempre situarlo en una posición contestataria, donde las formas que asuma pueden ser variadas. Por ejemplo: dentro del contexto discursivo, puede incluir parte de la palabra ajena, conservando la expresividad anterior o reacentuándola.

Así: "Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados." (Bajtín, 1970-71, p. 258). En su construcción misma no sólo se dirigirá a su objeto sino también al otro.

Resulta relevante entonces investigar, al interior de la obra freudiana, la naturaleza y característica de los enunciados que la conforman, porque, si bien, toda su obra podría corresponder al género de las investigaciones científicas, basta detenerse sólo un poco para constatar que dentro de este gran género, que abarca el trabajo aproximado de cuarenta años, se encuentra una multiplicidad de otros géneros, reacentuando y enriqueciendo la investigación. Y ello porque la abstracción científica, por sí sola, no puede dar cuenta de la totalidad concreta de los fenómenos observados. De modo que Freud, aun eligiendo el discurso científico para trabajar, necesariamente debe enriquecerlo cada vez

que la práctica médica y la medicina científica se distancian, sea por el tiempo requerido para comprobar las hipótesis a través de la ciencia natural-experimental, sea por la dificultad de visualizar los procesos psicopatológicos en cuestión. “La biología es verdaderamente un reino de posibilidades ilimitadas; tenemos que esperar de ella los esclarecimientos más sorprendentes y no podemos columbrar las respuestas que decenios más adelante dará a las interrogantes que planteamos. Quizá las dé tales que derrumben todo nuestro artificial edificio de hipótesis. Pero si es así, podría preguntarse: ¿Para qué tomarse trabajos como los consignados en esta sección, y por qué comunicarlos a los demás? Pues bien, es sólo que no puedo negar que algunas de las analogías, enlaces y nexos apuntados en ella me parecieron dignos de consideración.” (Freud, 1920, p. 58-9).

Por su parte, dice Bajtín: “Por más monólogo que sea un enunciado (por ejemplo una obra científica o filosófica), por más que se concentre en su objeto, no puede dejar de ser, en cierta medida, una respuesta a aquello que ya se dijo acerca del mismo objeto, acerca del mismo problema, aunque el carácter de respuesta no recibiese una expresión externa bien definida: ésta se manifestaría en los matices del sentido, de la expresividad, del estilo, en los detalles más finos de la composición. Un enunciado está lleno de *matices dialógicos*, y sin tomarlos en cuenta es imposible comprender hasta el final el estilo del enunciado. Porque nuestro pensamiento (filosófico, científico, artístico) se origina y se forma en el proceso de interacción y lucha con pensamientos ajenos, lo cual no puede dejar de reflejarse en la forma de la expresión verbal del nuestro” (Bajtín, 1970-71, p.282).

Puesto así, la obra de Freud, al igual que una réplica, se relaciona con otros enunciados y se encuentra orientada a la respuesta. Desde ahí polemiza, como dice Bajtín, no sólo con el objeto de su pensamiento, la psiquis, sino también con otros hombres, en fin, otras ideologías. En este sentido, no se puede olvidar, por ejemplo: la constante epistolar mantenida con Fliess, o el trabajo conjunto realizado con Charcot, las discusiones incluso hasta las rupturas trascendidas con Breuer, Jung, Adler, entre otros, como tampoco las múltiples repercusiones/respuestas que generó en la época el postular que la sexualidad comenzaba en la infancia, desde el nacimiento.

Por otro lado, cabe hacer presente que es el método de investigación del inconsciente el que se constituye en el tratamiento psicopatológico y él, en su constitución misma, implica la palabra ajena, sea conservando el aporte de su propia expresión, sea reacentuándola.

Al respecto, dice Freud: “El analista da cima a una pieza de construcción y la comunica al analizado para que ejerza efecto sobre él; luego construye otra pieza a partir del material que afluye, procede con ella de la misma manera, y en esta alternancia prosigue hasta el final (...). Sólo la continuación del análisis puede decidir si nuestra construcción es correcta o inviable. Y a cada construcción la consideramos a penas una conjetura, que aguarda ser examinada, confirmada o desestimada. No reclamamos para ella ninguna autoridad, no demandamos del paciente un asentimiento inmediato, no discutimos con él cuando al comienzo la contradice. En suma nos comportamos siguiendo el arquetipo de un consabido personaje de Nestroy (en su comedia *Der Zerrissene*), aquel mucamo que, para cualquier pregunta u objeción, tiene pronta esta única respuesta: *en el curso de los acontecimientos todo habrá de aclararse.*” (Freud, 1937d, p.262-267).

Pues bien, por qué adentrarse entonces específicamente en el discurso literario, en su aporte a la investigación científica del psicoanálisis y, en definitiva, en el enriquecimiento que brinda al tratamiento psicopatológico:

En primer lugar, porque en su obra es posible encontrar la asimilación del discurso literario con diferentes grados de otredad; a veces como cita, otras como ejemplo,

afirmación, modelo o explicación, lo cual permite enriquecer y reacentuar la teorización desde una perspectiva distinta a la que presenta el modelo científico, el cual, asentado en la estricta lógica formal, deja afuera, dentro de lo posible cualquier indicio de contradicción y/o ambivalencia.

En segundo lugar, porque para Freud, Literatura y Psicoanálisis se nutren, aunque de distinta manera de la misma fuente, el alma<sup>1</sup>. Y, en este sentido, las palabras, sus ensalmes, serán la herramientas fundamentales para la comprensión y el tratamiento de los fenómenos psicopatológicos que encuentran la raíz en el estado anímico de las personas. En este contexto, preciso es recordar que la psiquis se construye y modifica en función del contacto con la realidad, y, por lo mismo, está lejos de ser una mera abstracción o una instancia imaginaria encerrada en sí misma.

Y, en tercer lugar, porque se quiere probar que el discurso literario, al sortear las resistencias del yo, amplía las posibilidades de expresión y, por lo tanto, ofrece mayor libertad que el discurso científico (necesariamente mediado por la lógica formal del yo) al momento de construir nuevas conceptualizaciones en torno al padecer de los seres humanos.

En este punto es importante considerar que los géneros literarios, imbuidos de conciencia histórica, además de recoger distintas concepciones estéticas de la vida práctica de las personas, como parte de los géneros secundarios, conforman y transforman los distintos modos de comunicación. Así, Literatura y Psicoanálisis, ambos formando parte de la vida discursiva no sólo de las personas sino también de la cultura en general, dialogan y cooperan para modelar y construir nuevos sentidos, nuevas formas de comprensión tanto en términos individuales como socioculturales. Y es que “la literatura es una parte inseparable de la totalidad de una cultura y no puede ser estudiada fuera del contexto total de la cultura. No puede ser separada del resto de la cultura y relacionada inmediatamente (por encima de la cultura) con los factores socioeconómicos y otros. Estos factores influyen en la cultura en su totalidad y sólo a través de ella y junto a ella influyen en la literatura. El proceso literario es parte inseparable del proceso cultural.” (Bajtín, 1970-71, p.362).

De este modo, cuando Freud dialoga con la literatura también dialoga con toda la cultura en su totalidad.

En su búsqueda por comprender el padecimiento de las personas, se ve impelido a orientarse en el mundo y a reaccionar frente a los enunciados ajenos, en definitiva, a hacer conciente la palabra viva que se encuentra en los distintos géneros discursivos, no obstante, a veces, se la tenga olvidada. Y es que la Viena con la cual convive Freud es una Viena donde se cruzan las particularidades de una burguesía liberal, contradictoriamente hipócrita y represiva, con importantes manifestaciones artísticas e intelectuales, donde destacan, por ejemplo, Klimt, Mahler, incluso los propios encuentros que tuvo Freud con Rilke, Dalí y Salomé, sólo por nombrar algunos.

Finalmente, es en esta realidad en la que Freud escucha, responde, polemiza y espera respuestas para lo que él, en más de una ocasión, prefiere llamar “puntualizaciones” o “líneas de pensamiento” más que “conclusión”.

<sup>1</sup> Tratamiento psíquico será homologable a tratamiento del alma, por cuanto Psique, palabra griega, será traducida al alemán como alma. En Freud, S. (1890). *Tratamiento psíquico (tratamiento del alma)*.

# CAPÍTULO I. ANTECEDENTES DEL DISCURSO LITERARIO EN LA OBRA DE FREUD

De acuerdo a la edición de las “Obras Completas de Sigmund Freud” (ordenada por James Strachey), y a los objetivos que este estudio comprende, es preciso distinguir, en este capítulo:

- un primer período –prepsicoanalítico-, que va de los años 1886 con el “*Informe de mis estudios en París y Londres*”, a 1898 con la publicación de “*La sexualidad en la etiología de las neurosis*”;
- y un segundo periodo –primeros escritos psicoanalíticos- que comprende desde 1899 con “*Sobre los Recuerdos Encubridores*” hasta 1905 con “*Tres Ensayos de Teoría Sexual*”.

## I.I. PRIMER PERIODO:

Es posible constatar el giro que realiza Freud desde la neurología hacia la psicopatología, giro en el que su interés por la anatomía del sistema nervioso, a partir de los estudios realizados con Charcot en la Salpêtrière, es desplazado hacia la histeria y el hipnotismo.

En este contexto, Freud sostiene que para explicar la etiología de los fenómenos clínicos observados, no es suficiente conocer la anatomía cerebral ni buscar en la estructura del sistema nervioso los mecanismos que participan en la formación de los síntomas; luego, tampoco será suficiente el tratamiento hipnótico de la enfermedad, puesto que curar los síntomas no necesariamente implica curar la neurosis. Por consiguiente, será necesario plantear nuevas hipótesis psicológicas y desde ahí argumentar y ensayar las respuestas que, además de constituir el método investigativo de toda su obra, formarán parte del tratamiento mismo de la enfermedad.

Igualmente, durante estos años, en la correspondencia mantenida con Fliess entre 1887 y 1902, se constatan entre anotaciones, pensamientos y fragmentos, no sólo los primeros esbozos de lo que serán algunas de sus futuras publicaciones, sino también, y lo más importante, las bases de su teoría en formación, donde se destaca el interés por el funcionamiento de la memoria, el papel de la fantasía, la amnesia de los primeros años de vida y, por supuesto, la sexualidad infantil.

En esta oportunidad, se ha escogido exponer los planteamientos que se encuentran en la “*Carta 52*” (1896), el “*Manuscrito N*” (1897) y la “*Carta 71*” (1897), en tanto se consideran significativas para la comprensión del papel que jugará el discurso literario a posterior.

Al respecto, en la “*Carta 52*” (1896), un año después de haber estado trabajando en el “*Proyecto de psicología*” (1895), Freud parece tener clara conciencia de estar

construyendo una teoría. En ella, la tesis fundamental apunta a la complejidad de los registros o transcripciones de la memoria. Supone entonces la existencia de las neuronas P, lugar en el que se generarían las percepciones y sobre las cuales se realizarían las siguientes transcripciones: la primera relacionada a los signos de percepción articulados por asociaciones de simultaneidad, la segunda a la inconciencia que podría articularse según nexos causales y corresponder al recuerdo de conceptos, y la tercera a la preconciencia, ligada a la representación-palabra y susceptible de conciencia de acuerdo a ciertas reglas. Al respecto, sostiene que de ser posible “indicar acabadamente los caracteres psicológicos de la percepciones y de las tres transcripciones, con ello habría descrito una nueva psicología.” (Freud, 1896, p.275).

Ahora, cabe señalar que si Freud está preocupado por los procesos de la memoria, es porque para él la posibilidad de recordar está en directa relación con el bienestar psíquico, esto es: la vida anímica de los afectos (incluidos los pensamientos, entendidos como afectos). En este sentido, recordar se presenta como un camino para llegar al motivo de la formación de los síntomas que, al igual que los sueños, algo dicen de la libido (motivo primero) en lo que al cumplimiento del deseo se refiere.

Ahora bien, el punto es que tal como lo plantea en el “*Manuscrito N*” (1987), algunos recuerdos podrían perderse e incluso ser reemplazados por fantasías, en la medida que ciertos afectos ligados a los recuerdos resultan inconciliables para la conciencia.

Por ejemplo, lo que ocurre con los impulsos hostiles hacia los padres, y más aún con el deseo de querer matarlos.

Serán las **fantasías** entonces, específicamente las **fantasías de los neuróticos**, las que abran paso a la participación de la literatura, donde ésta, muchas veces, a modo de afirmación dirigida a Fliess, ingresará para explicar el hacer del neurótico:

“El mecanismo de la poesía (creación literaria) es el mismo que el de las fantasías histéricas. Goethe reúne en Werther algo vivenciado, su amor por Lotte Kästner, y algo oído, el destino del joven Jerusalem, que se suicidó. Probablemente juega con el designio de darse muerte, halla en esto el punto de contacto y se identifica con Jerusalem, a quien presta los motivos tomados de su propia historia de amor. Por medio de esta fantasía se protege de los efectos de su vivencia.

Así, tiene razón Shakespeare cuando reúne poesía y delirio (*fine frenzy*), *el ojo del poeta, girando en su fino desvarío.*” (Freud, 1897, p.297-8).

En esta oportunidad, baste con señalar:

- la asimilación que realiza Freud a partir del mecanismo que encuentra a la base de las producciones literarias, a saber: tramitar, a través de las palabras (sus ensalmes), vivencias, en definitiva, deseos que han tenido efecto en la vida psíquica de las personas,
- usar la fantasía como defensa.

Hecha esta aclaración, se seguirá ahora la línea que une la fantasía con el impulso hostil, ya que es aquí donde se constatan los primeros atisbos de lo que luego, en la “*Carta 71*” (1894) y más tarde en “*La Interpretación de los Sueños*” (1900), Freud explicitará como la trama edípica. En todo caso, habrá que esperar diez años para que recién en “*Sobre un Tipo Particular de Elección de Objeto en el Hombre*” (1910), dicha trama sea nominada con el nombre que todos conocen: Complejo de Edipo.

No obstante, preciso es retomar la “*Carta 71*”, donde dice Freud: “Un solo pensamiento de validez universal me ha sido dado. También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre, y ahora lo considero un proceso universal de la niñez temprana, (...). Si esto es así, uno comprende el cautivador poder de *Edipo Rey*, que desafía todas las objeciones que el intelecto eleva contra la premisa del oráculo, y comprende por qué el posterior drama de destino debía fracasar miserablemente. (...) la saga griega captura una compulsión que cada quien reconoce porque ha registrado en su interior la existencia de ella. Cada uno de los oyentes fue una vez en germen y en la fantasía un Edipo así, y ante el cumplimiento del sueño traído aquí a la realidad objetiva retrocede espantado, con todo el monto de represión (esfuerzo de desalojo y suplantación) que divorcia a su estado infantil de su estado actual.

Fugazmente se me ha pasado por la cabeza que lo mismo podría estar también en el fundamento de *Hamlet*. No me refiero al propósito conciente de Shakespeare, más bien creo que un episodio real estimuló en él la figuración, así: lo inconciente dentro de él comprendió lo inconciente del héroe. ¿De qué manera justifica el histérico Hamlet su sentencia: *Así es como la conciencia (moral) hace de todos nosotros unos cobardes*, de qué manera explica su vacilación en vengar al padre matando a su tío, ese mismo Hamlet que sin reparo alguno envía a sus cortesanos a la muerte y asesina sin escrúpulos a Laertes? No podría explicarlo mejor que por la tortura que le depara el oscuro recuerdo de haber meditado la misma fechoría contra el padre por pasión hacia la madre, y *trátese a cada hombre según se merece, y ¿quién se libraría de ser azotado?* Su conciencia es su conciencia de culpa inconciente. Y su enajenación sexual en su diálogo con Ofelia, ¿no es la típicamente histérica? ¿Y su desestimación del instinto (*Instinkt*) de engendrar hijos? Por último no lo es acaso su transferencia del crimen de su padre sobre Ofelia? ¿Y al fin no consigue, de una manera tan peregrina como la de mis pacientes histéricos, procurarse su punición, experimentando idéntico destino que el padre, al ser envenenado por el mismo rival?” (Freud, 1897, p.307-8).

Hasta aquí, y como se puede apreciar en la cita, Freud está buscando pensamientos que tengan validez universal para poder explicar los fenómenos clínicos que observa y en su búsqueda no sólo aparecen los discursos que traen sus pacientes, sino también lo que a partir de su autoanálisis escucha, o mejor dicho, recuerda, a propósito de ciertos afectos (amor/odio) que cursarían en la infancia con relación a los padres. Desde esta perspectiva, es comprensible que no le interese buscar en los propósitos concientes del autor, sino aventurar en las características inconcientes que podrían tener o desplegar las figuraciones literarias.

Ahora, continuando con el tema en cuestión, lo difícil es que, aunque reconoce la presencia de estos afectos, por el momento, sólo cuenta con fragmentos de realidad, los cuales no le permiten corroborar la realidad efectiva de las vivencias en las que éstos se podrían sostener.

Cabe aclarar que por ahora Freud está pensando la realidad efectiva de las vivencias como hechos concretos que acontecen en la vida de la persona. Tendrán que pasar algunos años para modificar este planteamiento en un pequeño trabajo que se titula “*Sobre los recuerdos encubridores*” (1899). Y pasarán otros años más para ingresar esta modificación a su teoría sobre la etiología sexual. De hecho, Freud se verá obligado a validar la realidad afectiva de las fantasías como parte de la realidad efectiva, por cuanto es insostenible pensar que todas “sus histéricas” han sido víctimas de la seducción de un padre perverso. De ahí la mentada frase *mis histéricas me engañan* y, por supuesto, el abandono de la teoría de la seducción a cambio de la teoría sexual infantil (1906). Y más aún, si se

continúa con esta línea de pensamiento, se tendrá que llegar al intervalo que va entre los años 1914 y 1920, donde se sitúan gran parte de los trabajos metapsicológicos, para que Freud, formado en la corriente darwiniana, amplíe su lectura cuantitativa del ocasionamiento de la enfermedad. Al respecto, preciso es mencionar que el deseo, en la teoría freudiana, corresponde al deseo de un organismo que se encuentra inserto en un proceso de maduración biológica, donde las determinantes están en directa relación con su desarrollo.

Quizás, por lo mismo, es que tomando en cuenta los años implicados en el proceso de teorización, las tramas de Edipo y Hamlet, más allá de la conciencia o el interés que haya tenido el autor al escribirlas, emerjan para Freud, no sólo como un “mientras tanto” sino más bien como modelos posibles de explicación, en la medida que le permiten elaborar e interpelar su investigación. Para él son tramas que, a través de vínculos simbólicos (ensalmes de palabras), se las arreglen para conformar y desplegar afectos independiente de lo insostenibles que puedan ser para la conciencia. Reforzando lo anterior, Freud se sostiene bajo la premisa de que si estas obras han podido perdurar, ha sido por los reales efectos anímicos que provocan, efectos que sólo se provocarían porque en la trama habría algo de nuestros deseos de infancia que se encontrarían cumplidos.

### I.II. SEGUNDO PERIODO:

Año 1899, entrando al periodo de los primeros trabajos psicoanalíticos, Freud ya sabe, al menos “algo” del contenido de los deseos sexuales infantiles y la relación que éstos podrían tener con la emergencia de los síntomas.

“Algo”, será “*el influjo de los dos resortes pulsionales más poderosos: el hambre y el amor.*” (Freud, 1899a, p.309)<sup>2</sup>. En este sentido, los síntomas estarían dentro de la secuencia del recuerdo que se ha visto fragmentado por el olvido, producto del desalojo de ciertos afectos que resultan inconciliables para la conciencia. El punto es que Freud necesita seguir buscando el modo, la articulación que le permita explicar los determinantes y las fuerzas que operan en el ocasionamiento de la enfermedad y, en esta línea, son importantes las preguntas que intenta responder, tanto para la investigación como el tratamiento, en “*Sobre los recuerdos encubridores*” (1899), como por ejemplo: cuál es el contenido de los recuerdos de infancia, cuáles son las fuerzas que los facilitan o inhiben, o cuál el mecanismo que los selecciona.

<sup>2</sup> Se destaca esta cita por ser una alusión al verso predilecto de Freud (tomado de Schiller, *Die Welteisen*), alusión que se reencontrará en un trabajo que hasta el día de hoy genera grandes repercusiones, incluso entre los psicoanalistas, por cuanto, plantear la existencia de una pulsión -de muerte-, operando en silencio y sin representación, no es algo que sea fácil de elaborar y probar. No obstante, dice Freud, en “*Más allá del principio del placer*” (1920): “El psicoanálisis, que no podía prescindir de alguna hipótesis acerca de las pulsiones, se atuvo al comienzo a la diferenciación popular cuyo paradigma es la frase *por hambre y por amor*. Así, al menos, no incurría en una nueva arbitrariedad. Y ello permitió avanzar un buen trecho en el análisis de la psiconeurosis. El concepto de sexualidad -y con él el de pulsión sexual- no pudo menos que extenderse a muchas cosas que no se subordinaban a la función de reproducción, lo que provocó gran escándalo en una sociedad rígida, respetable o meramente hipócrita.” (Freud, 1920, p.50). Y es que avanzar en la teoría de las pulsiones, reconoce Freud en “*El malestar en la cultura*” (1930), ha sido lo más trabajoso: “Me sirvió como primer punto de apoyo el dicho de Schiller, el filósofo poeta: *hambre y amor* mantienen cohesionada la fábrica del mundo.” (Freud, 1930, p.113). Para terminar esta nota al pie, quisiera decir que no es menor que esta vez recurra a Schiller a propósito de un trabajo de análisis cultural.

Es aquí donde empieza a cobrar mayor relevancia el concepto de deseo y, en consecuencia, las fuerzas pulsionales y defensivas que van en pos o en contra de la satisfacción. Es aquí también donde la defensa entra en relación con los recuerdos y la fantasía aparece claramente como una vía posible de satisfacción, en tanto, lo que interesa es la realidad efectiva de los afectos figurados en las tramas. No obstante, habrá que seguir teorizando para poder explicar los hallazgos respecto a por qué la enfermedad neurótica podría estar relacionada con una vivencia capaz de suscitar tanto deseos como resistencias, o por qué vivencias similares podrían activar desencadenantes distintos.

Y es que como dice Freud: “Acaso sea en general dudoso que poseamos unos recuerdos concientes *de* la infancia, y no más bien, meramente, unos recuerdos *sobre* la infancia. Nuestros recuerdos de la infancia nos muestran los primeros años de vida no como fueron sino como han aparecido en tiempos posteriores de despertar. En estos tiempos del despertar, los recuerdos de infancia no *afloraron*, como se suele decir, sino que en ese momento fueron *formados*; y una serie de motivos a los que es ajeno el propósito de la fidelidad histórico-vivencial, han influido sobre esa formación así como sobre la selección de los recuerdos.” (Freud, 1899a, p.315).

**Será entonces el Psicoanálisis el método que permita llegar a las piezas faltantes del recuerdo y a los determinantes de la enfermedad, en definitiva, a las fuerzas del deseo. Para tales efectos, la interpretación, más que en el sentido de dar significado, tendrá la función de remitir al origen. En ella, la lógica dirá: se recuerda en función de lo que se desea, se desea lo que se ha tenido y desde aquí se determina lo traumático (Rojas, H. 2008).**

Desde aquí también es posible considerar el Psicoanálisis como una teoría de la insistencia en la que el significado del síntoma está en directa relación con la pregunta: ¿De dónde viene?

Con todo, es posible pensar que las bases están sentadas para indagar el gran reservorio de los deseos cumplidos, el sueño, que como un proceso psicológico “normal” también tiene algo que aportar en lo que respecta tanto a la producción de los procesos que ocurren sin conciencia como a las fuentes que los impulsan. Dichos elementos se encuentran reunidos en el trabajo publicado en el año 1900, “*La Interpretación de los sueños*”.

En primer lugar interesa detenerse en la estructura que tiene este trabajo, porque permite conocer el modo que usualmente desarrolla Freud para exponer su pensamiento.

Esto es:

1. Hacer una recopilación, un resumen de los antecedentes. Ésta puede incluir bibliografía, casos clínicos y/o diversas observaciones de los fenómenos en cuestión.
2. Situar el manejo conceptual que hay acerca del foco de interés. Destaca puntos que le parecen centrales y a partir de aspectos que le pueden resultar, a veces contradictorios, poco claros, o simplemente, distintos a los que él ve, se dispone a proponer un nuevo orden, o mejor dicho, un orden diferente.
3. Presentar la propuesta personal en términos de algo que se encuentra u observa y necesita explicar etiológicamente a través de la teorización. Ejemplo de esto serán los trabajos metapsicológicos que se distribuyen en distintos momentos a lo largo de su obra, aunque bien podrían encontrarse estas instancias al interior de cada uno de sus trabajos.

Al respecto, sostengo que, más allá de la cita literaria o el ejemplo para expresar los propios propósitos, es entre el punto 2. y el 3., donde se abre el espacio para la literatura, entendida ésta como un **discurso que le permite, por un lado, modelar el pensamiento**

<sup>3</sup>  
**en términos figurativos y, por otro lado, plantear hipótesis a partir de afirmaciones literarias que posibilitan continuar la investigación hacia teorización.** Aclaro que los puntos expuestos no aluden a una secuencia temporal sino a instancias de pensamiento.

Así, en *“La Interpretación de los Sueños”* (1900 (1899)), me detendré específicamente en el capítulo V, por considerar que es el apartado que permite visualizar de mejor manera lo que hasta ahora he intentado presentar.

Recordemos entonces que Freud está buscando principios universales y que así como constata que todos tenemos afectos amorosos y hostiles hacia los padres, constata también que los sueños son el cumplimiento del deseo. Específicamente, todo el sueño habla del deseo, que encuentra su raíz en la infancia y busca diversas figuraciones para expresarse.

En esta línea, realiza ciertas puntualizaciones acerca del material y las fuentes del sueño:

- En cuanto al material dice que se prefieren los contenidos de infancia en la medida que, por su aparente inocencia, presentan una vía que fluye con mayor facilidad hacia la satisfacción, sin embargo, aclara que el sueño se construye con más de un recuerdo, donde pueden participar, por ejemplo, los restos diurnos.
- En cuanto a la fuerza se refiere a los propósitos inconscientes, esto es el deseo, una inclinación incestuosa apuntalada en las primeras experiencias de satisfacción. Éstas se encontrarían, en el mejor de los casos, sofocadas en el inconsciente y tendrían que ser figuradas, muy bien figuradas, para encontrar satisfacción y no ser interrumpida por la conciencia.

Lo anterior ha sido reconocido por el mismo Freud como uno de los descubrimientos psicoanalíticos que mayor crítica y resistencia han generado, más aún, si se considera que es el amor y el odio sentido hacia los padres el patrimonio de la sintomatología neurótica.

Ahora, siguiendo con el tema en cuestión, cómo explicar psicológicamente estos hallazgos:

En palabras de Freud “...explicar significa reconducir a lo conocido, y por ahora no existe ningún conocimiento psicológico al que pudiéramos subordinar lo que cabe discernir en calidad de principio explicativo a partir del examen psicológico de los sueños. Por lo contrario, nos veremos precisados a estatuir una serie de nuevos supuestos que rocen mediante conjeturas el edificio del aparato psíquico y el juego de las fuerzas que en él actúan; y deberemos tener el cuidado de no devanarlos mucho más allá de su primera articulación lógica, pues de lo contrario su valor se perdería en lo indeterminable. (...) Entonces, los supuestos psicológicos que extraemos del análisis de los procesos oníricos deberán aguardar en una estación de empalme, por así decir, hasta que puedan acoplarse a los resultados de otras investigaciones que se empeñan en atacar el núcleo del mismo problemas desde otros puntos de abordaje.” (Freud, 1900a, p. 506).

Destaco esta cita no sólo por lo que dice sino también por el lugar que ocupa al interior del trabajo de *“La Interpretación de los Sueños”* (1900). Éste es: después de haber hecho uso de las sagas, como suele llamar a las tramas de Edipo y Hamlet, y antes de realizar

---

<sup>3</sup> Sobre el pensamiento figurativo se encontrarán mayores puntualizaciones en el capítulo II.

lo que quizás podríamos ubicar como uno de sus primeros trabajos metapsicológicos, si dejamos fuera el proyecto inconcluso de hacer una psicología para neurólogos.

De ella, la cita, es posible sostener que en ausencia de conocimiento psicológico, bien podría entrar el discurso literario como otra forma de conocer, o como parte de un saber ya conocido por Freud. En este sentido, recordemos que Freud ha sido un lector prolífico y para él, tanto la psicología como la literatura, se ocupan del mismo objeto, el alma. Sin embargo, también es necesario explicitar que no es preferentemente del discurso literario del que espera una réplica. No, hasta el final de sus trabajos es posible rastrear la espera de una confirmación o contrastación científica-experimental a los fenómenos observados<sup>4</sup>.

Ahora, en qué momento específico entra el discurso literario a formar parte del proceso de investigación psicoanalítica propiamente tal, es lo que intentaré dilucidar.

Freud se encuentra haciendo el análisis de los procesos oníricos porque considera que es indispensable para comprender y tratar la neurosis, por cuanto, ésta, en lo que al síntoma se refiere, se serviría de un sustrato no material –parecido sino igual al de los sueños- para satisfacer el deseo infantil. En este sentido, el énfasis en la etiología de la neurosis, ya no está puesto en el carácter traumático de las vivencias sino en el carácter inconciente de los deseos infantiles.

Ahora, en la medida que Freud realiza este análisis, constata una vez más la compulsión a la figuración que tienen los poetas y el hecho de que estas construcciones seguirían el camino inverso al de los sueños. De ahí la posibilidad de atender y seguir el camino que estas creaciones literarias presentan. Al respecto, dice Freud, estas creaciones van hacia el deseo, aunque en su producción misma y como iremos explicando en el transcurso de esta investigación, bien podrían ser entendidas como un tipo de producción del inconciente.

Y cito: “En apoyo de esta idea –sobre los deseos inconcientes infantiles- la Antigüedad nos ha legado una saga cuya eficacia total y universal solo se comprende si es también universalmente válida nuestra hipótesis sobre la psicología infantil.

Me refiero a la saga de Edipo Rey y al drama de Sófocles que lleva ese título.” (Freud, 1900a, p.270).

Cito en extenso con la finalidad de presentar el pensamiento de Freud, destacando su lectura, es decir, el uso que hace del discurso literario y la apertura, en términos de interpelación, que realiza a partir de su elaboración:

“La acción del drama no es otra cosa que la revelación, que avanza paso a paso y se demora con arte –trabajo comparable al de un psicoanálisis<sup>5</sup>-, de que el propio Edipo es el asesino de Layo pero también el hijo del muerto y de Yocasta. Sacudido por el crimen que cometió sin saberlo, Edipo ciega sus ojos y huye de su patria. El oráculo se ha cumplido.

(...)

Si Edipo Rey sabe conmover a los hombres modernos con no menor intensidad que a los griegos contemporáneos de Sófocles, la única explicación es que el efecto de la

---

<sup>4</sup> En esta oportunidad dejo abierta la posibilidad de investigar las características dialógicas que adquieren los trabajos socio-culturales realizados por Freud.

<sup>5</sup> Comparable no será sinónimo de “homologable”, el mismo Freud en ocasiones hace ciertas diferencias debido a la relación que se establece con el goce de quien hace la producción. No obstante, la discusión acerca de si el psicoanálisis es arte o si se puede hacer psicoanálisis con arte, sigue siendo parte de numerosas discusiones actuales, que distan mucho de aunar respuestas y/o posibles acuerdos.

tragedia griega no reside en la oposición entre el destino y la voluntad de los hombres, sino en la particularidad del material en que esa oposición es mostrada. Tiene que haber en nuestra interioridad una voz predispuesta a reconocer el imperio fatal del destino de Edipo, mientras que podemos rechazar, por artificiosos, argumentos como los de *Die Ahnfrau* (de Grillparzer) o de otras tragedias de destino. Y, en efecto, un factor así está contenido en la historia de Edipo. Su destino nos conmueve únicamente porque podría haber sido el nuestro, porque antes de que naciéramos el oráculo fulminó sobre nosotros esa misma maldición. Quizás a todos nos estuvo deparado dirigir la primera moción sexual hacia la madre y el primer odio y deseo violento hacia el padre; nuestros sueños nos convencen de ello. El rey Edipo que dio muerte a su padre Layo y desposó a su madre Yocasta, no es sino el cumplimiento del deseo de nuestra infancia. Pero más afortunados que él, y siempre que no nos hayamos vuelto psiconeuróticos, hemos logrado después desasir de nuestra madre nuestras pulsiones sexuales y olvidar los celos que sentimos por nuestro padre. (...) Al paso que el poeta en aquella investigación va trayendo a la luz la culpa de Edipo, nos va forzando a conocer nuestra propia interioridad, donde aquellos impulsos, aunque sofocados, siguen existiendo. (...)

Como Edipo, vivimos en la ignorancia de esos deseos que ofenden la moral, de esos deseos que la naturaleza forzó en nosotros, y tras su revelación bien querríamos todos apartar la vista de las escenas de nuestra niñez.” (Freud, 1900a, 270-2).

Así, Freud da certeza a la construcción de esta figuración, en la medida que le parece una reacción de la fantasía frente a lo que considera un sueño típico, o mejor dicho, un deseo típico. Aquí ya no se trata de la veracidad de los hechos sino de la veracidad de afectos que entran en conflicto, producto de las diferentes instancias psíquicas que conforman el aparato mental, el cual será detallado, según el modelo del arco reflejo, en el capítulo VII de “*La Interpretación de los Sueños*” (1900)<sup>6</sup>.

La síntesis dice: como Edipo, no sabemos y cuando sabemos, y una parte de nosotros quiere seguir no sabiendo, nos enfermamos. Al decir de Freud, nos neurotizamos.

Ahora, por qué Hamlet a continuación de Edipo. Qué aporta presentar una trama que para Freud involucra un mismo contenido, pero de distinta forma, y qué implica esta distinta forma en la que no se explicita el motivo que hace dudar al héroe, es más, de hecho éste se enferma, cuando se explicita el hecho de matar al padre. Freud piensa que esta creación literaria recoge, por un lado, las represiones por las que ha tenido que atravesar *la espiritualidad de la humanidad*<sup>7</sup>, y por otro, los afectos que aunque sofocados no han perdido el impulso de expresarse. En suma, **la vida no queda fuera de la literatura, lo que da pie, desde el mismo psicoanálisis, a rastrearla en la historia de la literatura.** Por ahora, baste con mencionar el acuerdo que habría con Bajtín para quien la literatura sería un discurso de la vida siempre abierto, en otras palabras: palabra viva de las voces, los discursos que se cruzan.

Continúa Freud: “Hamlet lo puede todo, menos vengarse del hombre que eliminó a su padre y usurpó a éste el lugar junto a su madre, del hombre que le muestra la realización de sus propios deseos infantiles reprimidos. Así, el horror que debería moverlo a la venganza

<sup>6</sup> Se ha dejado fuera el análisis de los apartados metapsicológicos de Freud, toda vez que el interés de este estudio ha estado puesto en los diálogos que él establece con el discurso literario y no con el discurso científico y lo que pudiésemos denominar la emergencia de su propia voz como investigador. Dicho de otro modo, el análisis que este estudio comprende se ubica, dentro del método de investigación psicoanalítica, en el momento previo a la teorización propiamente tal.

<sup>7</sup> En todo caso, cabe aclarar que para Freud no existe algo que pueda ser llamado inconciente colectivo, lo colectivo es para él una organización.

se trueca en autorreproche, en escrúpulo de conciencia: lo detiene la sospecha de que él mismo, y entendido ello al pie de la letra, no es mejor que el pecador a quien debería castigar. De tal modo he traducido a lo conciente aquello que en el alma del protagonista tiene que permanecer inconciente; si alguien quiere llamar histérico a Hamlet, no puedo yo sino admitirlo como la consecuencia de mi interpretación. A ello conviene muy bien la repugnancia por sexual que Hamlet expresa en el coloquio con Ofelia, esa misma repugnancia que en los años siguientes se apodera cada vez más del alma del poeta hasta alcanzar su expresión culminante en *Timón de Atenas*. Desde luego no puede ser sino la vida anímica del propio creador la que nos sale al paso en Hamlet; de la obra de Georg Brandes sobre Shakespeare (1896) tomo noticia de que el drama fue escrito inmediatamente después de la muerte de su padre (en 1601), y por tanto en pleno duelo, en la revivencia - tenemos derecho a suponerlo- de los sentimientos infantiles referidos a él. También es sabido que un hijo de Shakespeare muerto prematuramente llevaba el nombre de Hamnet (idéntico a Hamlet).” (Freud, 1900a, p.273-4).

Ahora, si bien, los motivos o las interpretaciones de una obra pueden ser muchas, si hay algo que acapara el interés de Freud es, como se ha venido reiterando, la búsqueda de principios universales. Por tanto, cabe tener presente que si se detiene en el autor es con la finalidad de rastrear las mociones pulsionales que puedan estar agitándolo. Más aún, si se considera, en palabras de Freud, que se ha sobreestimado el carácter conciente de la escritura y que el psicoanálisis nada puede decir del oficio de escribir, del talento o la técnica artística.

Sin embargo, es posible sostener que el psicoanálisis se servirá del discurso literario, toda vez que éste permita actualizar los afectos que, aunque históricamente puedan hallarse sofocados, no han perdido el impulso de expresarse en pos de una satisfacción. Ahora, podríamos decir que esos deseos son los deseos infantiles, los originarios y más primitivos del hombre.

Hasta aquí he tomado sólo una pequeña parte de los primeros trabajos de Freud para presentar el modo como suele ingresar el discurso literario a su investigación. Falta responder por qué y cómo es que el discurso literario logra abrir vías que se dirigen a las fuentes de satisfacción más originarias del hombre y qué características tiene “esa” figuración del deseo, que lograría rescatarse de la neurosis. Y, por supuesto, cuáles podrían ser, hoy, las perspectivas de actualizar un diálogo entre estos discursos para continuar la investigación.

No obstante, parte del por qué, que se abordará en el siguiente capítulo, lo respondemos, por ahora, con la explicación que da Freud en “*Tres Ensayos de Teoría Sexual*” (1905), acerca de la sublimación:

“En ella, a las excitaciones hipertintensas que vienen de las diversas fuentes de la sexualidad se les procura drenaje y empleo en otros campos, de suerte que el resultado de la disposición en sí peligrosa es un incremento no desdeñable de la capacidad de rendimiento psíquico. Aquí ha de discernirse una de las fuentes de la actividad artística; y según que esa sublimación haya sido completa o incompleta, el análisis de las personas altamente dotadas, en particular las de disposición artística, revelará la mezcla en distintas proporciones de capacidad de rendimiento, perversión y neurosis”. (Freud, 1905d, p.218).

## CAPÍTULO II. APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE FIGURABILIDAD EN LA OBRA DE FREUD

La figurabilidad, es decir, el pensar en imágenes, es un concepto que, desde la misma teoría psicoanalítica, permite fundamentar y validar el uso del discurso literario como herramienta de investigación del inconsciente.

Ahora:

- Por qué el discurso literario logra abrir vías que se dirigen a las fuentes de placer mediante la figurabilidad,
- cómo es que sucede este proceso y
- y cuál es, en definitiva, la fuente de la que toma el material para hacer sus producciones.

Es lo que en este capítulo se pretende responder.

No obstante, en primer lugar, presento al **supuesto** que mantiene Freud (apoyado en la afirmación de Hamlet<sup>8</sup>), respecto a quienes producen las creaciones literarias:

“...los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia. Ah! ¡Con tal que fuera inequívoco el pronunciamiento del poeta a favor del sentido de los sueños! Es que una crítica más severa podría objetar que él no toma partido ni a favor ni en contra del significado psíquico del sueño singular; se limita a mostrar cómo el alma del durmiente se estremece bajo las excitaciones que conservaron en ella su eficacia como emisarias de la vida despierta.” (Freud, 1907a, p.8).

Una vez más, Freud escucha el discurso literario, actualizado en la voz afirmativa de Hamlet, y a partir de ella, elabora su propia **posición**, posición que, como vemos en el trabajo “*El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*” (1907a (1906), lo sitúa del lado de los poetas y los antiguos hombres del pueblo supersticioso. Del otro, estará la ciencia, fundamentalmente la ciencia estricta, la que sostiene que nada síquico puede sacarse de una manifestación fisiológica como el sueño.

Aclarado el supuesto y la posición, retomamos el pensamiento de Freud, el cual apunta a la insistencia de querer comprobar el principio hallado, esto es: el **sueño es el cumplimiento del deseo**, deseo -sexual- que se corresponde con las primeras vivencias de satisfacción infantil.

---

<sup>8</sup> Hamlet: *Más cosas hay en cielo y tierra, Horacio, de lo que sueña tu filosofía*. En Shakespeare, W. *Hamlet*. Acto 1, escena 5. p. 83. Barcelona: Océano.

Desde aquí entra a la lectura de *Gradiva*, no para ejemplificar el trabajo psicoanalítico sino más bien para ponerlo a prueba; contrastar su explicación, interpelando el modo cómo, hasta ahora, ha intentado explicar los fenómenos que ha venido observando.

Al respecto, me parece de suma relevancia destacar y diferenciar este modo de trabajar con el discurso literario, puesto que no se trata de una mera aplicación de la “teoría psicoanalítica” sobre el “texto literario”. De hecho, el análisis que Freud realiza a *Gradiva* es más bien una prueba de corrección de su propia teoría del sueño o, dicho de otra manera, **un ensayo en la obra** del método de interpretación de los sueños que ha formulado: ésta es su aplicación. Ello independiente de reconocer el “atractivo” -dice Freud- que tiene para el psicoanálisis, específicamente, para los psicoanalistas explorar los lazos vida-obra del autor.

Y es que así como en algún momento Freud se pudo haber identificado con la exploración de Edipo, ahora es con la exploración de *Gradiva*, quien se sitúa en presencia del delirio, no para contradecirlo, sino para explorarlo y desde ahí desmantelarlo. Símil<sup>9</sup> con el trabajo psicoanalítico, donde el tratamiento, o sea el análisis, es la exploración.

“...el poeta nos ha brindado un estudio psiquiátrico totalmente correcto, en el que podemos medir nuestra comprensión de la vida anímica: un historial clínico y de curación como destinado a recomendar ciertas doctrinas fundamentales de la ciencia médica del alma. ¡Rara cosa que el poeta haya hecho eso! ¿Qué decir si, preguntado, negara por completo semejante propósito? Es tan fácil aderezar las cosas y suponerles intenciones... ¿No somos más bien nosotros quienes introducimos de contrabando en el bello relato poético un sentido ajeno a su autor? Es posible (...)

Es que describir la vida anímica de los seres humanos es su más auténtico dominio; en todos los tiempos ha sido el precursor de la ciencia y, por tanto, también de la psicología científica (...). Así, ni el poeta puede evitar al psiquiatra ni el psiquiatra al poeta, y el tratamiento poético de un tema psiquiátrico puede resultar correcto sin menoscabo de la belleza” (Freud, 1907a, p. 37).

He aquí una de las respuestas al por qué el discurso literario podría entrar a dialogar con el psicoanálisis en formación y, más aún, contribuir en la investigación:

Porque describir la vida anímica de las personas es su más auténtico dominio; en todos los tiempos ha sido precursor de la ciencia y, por tanto de la psicología científica.

¿Y por qué?

Porque el poeta, en total acuerdo con la ciencia (la que ahora está haciendo Freud), plantea que hay impulsos eróticos que luchan por exteriorizarse y hay fuerzas que los reprimen.

Así, será labor de la ciencia explicar, teorizar de dónde vienen y cuáles son los motivos que conflictúan al hombre. Por su parte, el poeta, no dejará de figurar desde la insistencia de las pasiones, cómo el despertar del erotismo reprimido sobreviene justamente desde el círculo del recurso que sirve para la represión.

Porque hasta ahora, piensa Freud, los poetas han llevado la delantera en “pintarnos las *condiciones del amor* bajo las cuales los seres humanos eligen su objeto y el modo en que ellos concilian los requerimientos de su fantasía con la realidad. Es cierto que los poetas poseen muchas cualidades que los habilitan para percibir en otras personas mociones

---

<sup>9</sup> Símil será la exploración, no necesariamente el método. Esta nota se junta con la anterior, respecto a reflexión que impone pensar si el psicoanálisis es o no arte.

ánimicas escondidas, y la osadía de dejar hablar en voz alta su propio inconciente. Pero una circunstancia disminuye el valor cognoscitivo de sus comunicaciones. Los poetas están atados a la condición de obtener un placer intelectual y estético, así como determinados efectos de sentimiento, y por eso no pueden figurar tal cual el material de la realidad, sino que deben aislar fragmentos de ella, disolver nexos perturbadores, atemperar el conjunto y sustituir lo que falta. Son los privilegios de la llamada *licencia poética*" (Freud, 1910h, p. 159).

En este punto debemos realizar una pequeña desviación para aclarar esto que hace un rato Freud viene llamando "figuración".

Sostengo que aclarar el concepto permitirá responder la segunda pregunta de este capítulo:

### **¿Cómo realiza el discurso literario el proceso de apertura de las vías de placer?**

Para responder esta interrogante, debemos nuevamente partir y retrotraernos a las primeras elaboraciones que realiza Freud respecto al concepto de memoria:

"La memoria (o sea el poder de una vivencia para seguir produciendo efectos) depende de un factor que se designa "magnitud de la impresión" y de la frecuencia con que esa impresión se ha repetido" (Freud, 1895, p. 345). Sin embargo, para que la memoria sea posible, como facilitación, se requiere que haya signos de cualidad para atender, de lo contrario, sus huellas no se pueden distinguir de las huellas facilitadas por la percepción. En consecuencia, cuál es el mecanismo que hace que el yo siga e influya sobre las percepciones y cómo las percepciones se convierten en recuerdo.

En términos generales, Freud, piensa que una percepción, en tanto excita y produce descarga, inevitablemente, da noticia (conciencia) de su cualidad y producto de ella es investida la representación.

En los inicios la experiencia biológica<sup>10</sup> enseña que la representación, específicamente, "la representación-deseo (del objeto amado) no tiene que ser investida con tanta intensidad que pueda ser confundida con una percepción, y que es preciso posponer la descarga hasta que desde la representación aparezcan los signos de cualidad, como prueba de que ella ahora es real, es una investidura-percepción. (...) La diferencia entre la representación y la percepción que adviene da luego la ocasión para el proceso de pensar." (Freud, 1895, p. 409). Por consiguiente, Freud supone la atención dirigida a investir cada una de las percepciones en la medida que en alguna de ellas podría estar la deseada.

Sin embargo, la percepción puede posponer la excitación de la atención (percepción sin atención/conciencia), cuando no hay vías facilitadas desde la atención a determinadas percepciones o se siguen facilitaciones de manera asociativa<sup>11</sup>, que finalmente terminan por debilitarse o extinguirse. Puede suceder también que, una vez que se activa la atención,

---

<sup>10</sup> Freud fundamenta esta experiencia biológica en dos reglas: la primera, apunta hacia dónde se debe dirigir la atención, según la experiencia de satisfacción; y la segunda, a cuándo se precisa detener el proceso de pensar. Ambas, condicionadas por el modelo de la satisfacción en que predomina el estado de expectativa como un estado en que la investidura deseo es retenida, y junto a ella es perseguida, bajo atención, una segunda investidura-percepción vigente, la que persigue reanimar la investidura-deseo retenida. La meta es la identidad.

<sup>11</sup> En este caso, lo asociativo está relacionado con un movimiento no ligado, símil a la contigüidad, a diferencia del pensar que cursaría con ligazón, símil a la continuidad.

ésta se dirija a investir otras áreas asociadas, las que, en lugar de la percepción, activarían, por ejemplo, el recuerdo, el discernimiento o la crítica<sup>12</sup>.

De lo dicho anteriormente, se desprende el requisito de una investidura para la imagen-recuerdo y también de un mecanismo, que guíe el recuerdo hacia la atención. Para ello, Freud vuelve a la cualidad, pero sólo en la medida que ésta es posible de obtener de las percepciones, introduce la asociación lingüística, donde el lenguaje, los ensalmes de palabras, serían el mecanismo capaz de dar noticias de la cualidad, a través de las representaciones sonoras asociadas, ellas mismas, a las imágenes. Los signos de descarga lingüística, dice “equiparan los procesos de pensar a los procesos perceptivos, les prestan una realidad objetiva y posibilitan su memoria” (Freud, 1895, p.414).

Esta idea resulta central cuando se intenta responder cómo se recuerda. Esto es: objetivando perceptualmente lo pensado, lo que deja traslucir la necesidad del psiquismo de hacer **perceptible/sensible** el pensamiento. Necesidad que, como vemos, no es exclusiva de los poetas, no obstante, luego analizaremos por qué a ellos les puede ir mejor en el intento de extraer placer, ahorrando resistencias, o por qué no es éste el mecanismo que los enferma. Al respecto, traigo las palabras de Freud referidas a las histéricas, *ellas sufren de reminiscencias*.

Ahora bien, el recuerdo, como el camino hacia atrás, nos lleva al encuentro de eslabones inconcientes que no dejaron secuelas de cualidad, no obstante, sí dejaron huellas. Y puede suceder que en el pensar-recuerdo, se choque con estas imágenes que aún no han sido domeñadas, y se generen signos de cualidad, sea a partir de sensaciones, sea a partir de ocurrencias repentinas. Así, Freud comienza a discernir distintos modos de pensar:

1. El pensar práctico. Un modo de pensar más originario que depende necesariamente de las experiencias de reproducción. De ahí la importancia de recordar, ya que “con el enriquecimiento de recuerdos se ofrecen cada vez nuevos caminos de desplazamiento. Por eso se ha comprobado que es ventajoso perseguir por completo las percepciones singulares a fin de hallar, entre todos los caminos, los más propicios, y éste es el trabajo del pensar discerniente, que por cierto, entra en escena como preparación del pensar práctico, si bien, de hecho, sólo tardíamente se desarrolla desde éste. Los resultados de este trabajo son luego utilizables para más de una clase investidura-deseo” (Freud, 1895, p.435). Y acaso no sea también parte del trabajo que implica escribir; y parte también de los efectos en los afectos que luego se despertarán en los lectores.
2. A diferencia del pensar práctico, el pensar discernimiento no observa la regla de evitar el displacer, en tanto requiere discernir todos los caminos posibles. Se sobrepone al recuerdo, le otorga cualidad y lo usa. Sin embargo, no lo puede alterar en tanto se inscribe como un pensar acerca de la cualidad, aunque sea innegable decir que el pensar en algo deja huellas para pensar en otra cosa. Dicho de otro modo, las facilitaciones de la memoria no se alteran por un estar en un nivel de pensar superior. Se requiere volver a la percepción. Como dirá Freud en algún momento, los conflictos se resuelven en presencia no en ausencia. Así también con las emociones y sus posibilidades de tramitación, que, en definitiva, son las que articulan los conflictos.

---

<sup>12</sup> El recuerdo se entiende como otro modo de pensar, que se deriva del pensar práctico, distinto del pensar discerniente y de la crítica.

3. Finalmente, el pensar crítico, como un pensar discerniente con objeto dado, apunta a buscar la falta psicológica o la falla lógica del pensar. Lógica, “cuando no se tomaron en cuenta las reglas biológicas (hacia donde se orienta la atención y cuando se detiene el pensar), obtenidas por la experiencia y se pueden trasponer sin más a la lógica del pensar. El displacer intelectual de la contradicción es el displacer almacenado que protege a las reglas biológicas que el proceso de pensar incorrecto pone en movimiento” (Freud, 1895, p. 435).

Con todo, quisiera destacar la importancia que Freud otorga a la percepción en términos de su representación, por cuanto, es sólo a partir de las noticias que brinda la cualidad, que es posible establecer/restablecer el proceso de pensar.

Ahora, avanzando en los planteamientos freudianos y, a propósito del tema que nos convoca –la figuración-, quisiera detenerme en un trabajo posterior, “*El yo y ello*” (1923), en el cual retoma el proceso de rememoración, pero ya no desde una perspectiva puramente biológica sino que fundamentalmente psicoanalítica.

En él Freud explicita que el tema de hacer conciente lo inconciente es un asunto que le compete a la percepción. Sin embargo, ella no puede dar cuenta del por qué se atiende o no a determinada situación. Para ello no queda más que recurrir al yo “como la organización coherente de los procesos anímicos de una persona” (Freud, 1923b, p.18). No obstante, este mismo yo será el que actúe en pos de la represión, y no sólo excluyendo aspiraciones anímicas sino también otras modalidades de vigencias y quehacer (Aquí se pueden incluir las distintas modalidades del pensar). Esta situación se enmarcará como la oposición entre un yo coherente y lo reprimido escindido de él.

En cuanto a la conciencia, ésta será la superficie del aparato anímico y, por lo tanto, serán concientes “todas las percepciones que nos vienen de afuera (percepciones sensoriales); y de adentro, lo que llamamos sensaciones y sentimientos.” (Freud, 1923b, p.21). Con relación a los procesos de pensamientos, Freud retomará la idea ya planteada en el Proyecto, en el que éstos devienen concientes según hayan sido conectados con las correspondientes representaciones-palabra.

Ahora, qué fueron las representaciones antes o qué son las representaciones mientras no son concientes. Restos mnémicos, trazos, trozos, que una vez fueron percepción y que al unirlos forman figuras, quizás al modo del sueño.

Y quizás, estos trozos, no necesariamente fueron los que quedaron, sino más bien, lo que en determinado momento se percibió. De aquí la amnesia, las lagunas, y lo que nos interesa: la construcción entendida como figuración.

Dice Freud: “Sólo puede devenir conciente lo que ya una vez fue percepción cc; y exceptuados los sentimientos, lo que desde adentro quiere devenir conciente tiene que intentar trasponerse en percepciones externas. Esto se vuelve posible por medio de las huellas mnémicas (...) Para muchas personas parece privilegiado, un devenir conciente de los procesos de pensamiento por retroceso a los restos visuales” (Freud, 1923b, p.22-23). Sin embargo, estos restos se encuentran imposibilitados de expresarse a través de la relación, en tanto carecen de los atributos ilativos.

**Así, el pensar en imágenes no es más que un devenir conciente más imperfecto. Pese a ello sigue siendo la forma que más próximos nos mantiene del inconciente, donde lo que importa es que una vez facilitadas las vías que permiten movilizarse entre los distintos modos de pensamiento, se pueda mantener conectado al yo con sus aspiraciones más inconcientes.**

Entiéndase la **figurabilidad** entonces como una instancia que presenta-representa trozos psíquicos dentro de una escena-representación. En Freud (1937), encontraremos también un símil cuando se hable de **construcción**, como un proceso de ligadura/desligadura, ensalmes de palabras, donde el analista propone un texto (hoy diríamos discurso, donde también se incluye el silencio), que permite que el paciente escriba/reescriba los capítulos de su vida que quedaron en blanco o que, de otro modo, no logra recuperar, actualizar en lo que a la cualidad de los afectos se refieren.

A través de la palabra, es posible registrar la cualidad del objeto/realidad, a la vez que éste puede ser usado, en su representación, para pensar. Por las características de la formulación, además de generar alivio, este tipo de intervención genera un vívido sentimiento de identidad e integridad, ya que con ella se puede volver a los escenarios infantiles que cayeron bajo la represión.

He aquí la respuesta al cómo: los poetas, los escritores, en definitiva, los artistas, imperfectos en su modo de pensar, saltándose ciertos ilativos –ligaduras, diría Freud- (y por cierto, algunos más diestros que otros en el manejo de los saltos lógicos o las contigüidades) se encuentran en una instancia privilegiada respecto a los deseos inconcientes.

**El costo: renunciar a la perfección lógica del pensamiento y volver una y otra vez, a pesar de ellos mismos, a lo que insiste desde la inconciencia, a saber los deseos – sexuales infantiles-. De alguna manera el placer por la lógica-racional ha sido subrogada por lo que luego iremos entendiendo como placer previo o placer estético, puerta de entrada para un placer mayor, producto de la supresión de las inhibiciones, que permiten abrir las fuentes pulsionales del placer.**

Con ello, la importancia es que **el análisis de la resistencia no es la única vía para acceder al deseo inconciente**. Falta la construcción, es decir, la **figuración**, el modo que caracteriza el quehacer de las producciones artísticas en general.

Ahora, con esto no se está diciendo que el pensamiento científico, en definitiva, la teorización se encuentre ajena a la figuración. No, el punto está en que este tipo de figuración, en el proceso investigativo que se encuentra Freud, se sitúa a posterior. El mismo lo corrobora cuando considera el “estar adelantado” de los poetas, aunque bien podríamos decir, que en éste estar más próximo del inconciente, también “están más atrás”. Así también hace referencia al *lenguaje figurado (de imágenes)* de la psicología, lenguaje del que se sirve para intentar explicar, quizás unos de los aspectos más especulativos del psicoanálisis, las pulsiones. De otro modo, piensa que no hubiese sido posible, no sólo explicar, sino también ver, proponer un visto para los fenómenos que intenta explicar.

Y así también, pese a los grados de abstracción, fisiología y química, también serán para Freud lenguajes figurados, donde quizás la diferencia está en el uso de los nexos cognitivo-rationales, en el tipo o cualidad del salto lógico que se da en función del manejo de los afectos (Freud, 1920). Aunque por ahora, dejaremos hasta aquí este tema que bien nos podría adentrar en la reflexión en torno a las palabras y las cosas.

Quizás, para algunos no haya sido necesaria esta vuelta que va del “*Proyecto de psicología*” (1895) pasa por “*El yo y el ello*” (1923) y llega a las “*Construcciones en el análisis*” (1937), pero así como para Freud pudo haber sido importante destacar que la patología, neurosis-sicosis, estaba dentro de un continuo; creo que aquí es importante considerar que el quehacer del artista, su pensar, también se encuentra en un continuo. De hecho, sostiene Freud: será la segregación de la fantasía, respecto de la manera de pensar, la que diferencie al escritor del neurótico o el perverso.

No obstante, en esta línea, preciso traer a Bajtín para hacer algunas acotaciones, ya que el referirse, como lo hace Freud a las “creaciones artísticas”, o a las “maravillosas personalidades” que las “crean” y que parecieran autofundarse de quién sabe dónde, como si las palabras ajenas nunca hubiesen existido, o como si en la voz de estas personalidades maravillosas no hubiese más que su propio y exclusivo discurso, con el don de nombrar las cosas como si fuera la primera vez, puede hacer insostenible y contradictorio lo que esta tesis ha que querido demostrar, y es que la literatura puede participar en la investigación psicoanalítica, porque en ella, piensa Freud y lo corroboramos al leer a Bajtín, se recoge, a través de las figuraciones, la historia de la humanidad. Por otro lado, los deseos, aun los más íntimos, nunca son exclusivamente personales en cuanto a su origen.

De ahí la importancia de explicitar la posibilidad de dialogar con distintas maneras de pensar, y dialogar también con distintos tiempos. Me detengo en estas aclaraciones, porque no serán pocos los lugares, en la obra de Freud, donde hablar de artistas puede parecer una idealización del oficio y de la persona desmesurada<sup>13</sup>.

Hecha la aclaración, hago la síntesis:

**E l discurso literario, con su pensar figurado propone un “visto”, y hace posible ver pensado lo que hasta ahora no hemos visto y, consecuentemente, no pensado.** Quizás desde aquí también se pueda entender lo que dice Freud respecto a que quienes escriben -parecen saber algo que ni ellos mismos han pensado-.

Estamos en condiciones entonces, de retomar el trabajo con las *Gradiva* y continuar las líneas de pensamiento freudianas que van hacia la tercera pregunta, la que alude a las fuentes que impulsan la construcción. No obstante, para ello, preciso es recordar el interés que convoca esta tesis y es que el discurso literario, por sus características, puede contribuir a la investigación psicoanalítica. El interés no está puesto en el análisis de la personalidad del autor/poeta/escritor/creador artístico, independiente de que en ocasiones resulte imposible no analizarla.

Por lo mismo es que, desde esta perspectiva, cobra sentido la siguiente interpelación de Freud:

### **¿Puede una figuración poética resistir la prueba de la ciencia?**

“Por desdicha la situación es en realidad la inversa: la ciencia es la que no resiste el logro del poeta. Entre las precondiciones hereditario-constitucionales y las creaciones ya listas del delirio, ella deja abrirse una laguna que hallamos salvada por el poeta. Todavía ni vislumbra el significado de la represión, no discierne que lo inconciente le es indispensable para explicar el mundo de los fenómenos psicopatológicos, no busca el fundamento del delirio en un conflicto psíquico ni aprehende sus síntomas como una formación de compromiso. Siendo ello así, ¿estaría solo el poeta contra la ciencia entera? No, eso no...siempre que el autor de estas líneas tenga derecho a incluir sus propios trabajos también en la ciencia. En efecto, desde hace una serie de años sustenta -y casi

---

<sup>13</sup> Aquí es importante tener en cuenta que los principales trabajos y reflexiones respecto a la cultura de Freud, se ubican, más o menos, en los diez últimos años de producción. Por lo tanto, desconocemos si una relectura hubiese implicado alguna modificación. Me permito decir esto tomando como ejemplo el trabajo de “*Los tres ensayos de teoría sexual*”, escrito en 1905, pero con notas aclaratorias que se extienden hasta entrados los años 20. Y así sucede con muchos otros trabajos sobre los que Freud vuelve a trabajar una vez avanzada la investigación.

solitario<sup>14</sup> hasta muy recientemente- todas las intuiciones que aquí espiga en *Gradiva* de Jensen, que acaba de exponer en términos técnicos” (Freud, 1907a (1906), p. 45).

De la cita anterior se desprende que Freud se instala, desde su experiencia médica principalmente con neuróticos, para continuar pensando, esta vez de manera científica, lo que los poetas en sus producciones ya han pensado/visto/propuesto de manera figurativa.

Sin embargo, sigue estando abierta la pregunta respecto a la fuerte, en suma, de dónde saca el material. Por Jung, Freud sabe la respuesta de Jensen: su fantasía, es ella la que le ha inspirado y proporcionado el deleite. En este sentido, no ha sido necesario pensar reglas.

Y explica Freud: “Nuestro conocimiento consiste en la observación consciente de los procesos anímicos anormales en otras personas a fin de poder colegir y formular sus leyes. El poeta procede de otro modo; dirige su atención a lo inconciente dentro de su propia alma, espía sus posibilidades de desarrollo y le permite la expresión artística en vez de sofocarlas mediante una crítica conciente. De esa manera averigua desde sí lo que aprendemos en otros, las leyes a que debe obedecer el quehacer de eso inconciente; pero no le hace falta formular esas leyes; ni siquiera discernirlas con claridad: debido a la actitud tolerante de su inteligencia, ellas están encarnadas en sus creaciones. Nosotros desarrollamos estas leyes por medio del análisis de las creaciones de él, tal como las hemos inferido de los casos de enfermedad real; pero esta conclusión parece inevitable: o bien los dos, el poeta y el médico, hemos incurrido en igual malentendido sobre lo inconciente, o ambos lo hemos comprendido correctamente” (Freud, 1907a (1906), p.76).

Y así, pese a que en “*Los tres ensayos de teoría sexual*” (1905), algo ya ha dicho de la fuente con la que trabajan los poetas, esto es, una fuerte excitación sexual que habría desviado su meta de satisfacción hacia fines no sexuales, esta respuesta no basta. Freud quiere saber más, saber, por ejemplo: “con qué material de impresiones y recuerdos ha plasmado el poeta su obra, y por qué caminos y procesos ese material fue llevado hasta la creación poética” (1907a (1906), p. 78).<sup>15</sup>

Volverá entonces a la fantasía, específicamente a los tres tiempos que la conforman (Freud, 1908e (1907):

1. Una vivencia actual,
2. capaz de despertar una vivencia anterior (generalmente de la infancia), desde la cual se impulsa el deseo,
3. deseo que se procura una figuración con el fin de darse por cumplido.

Sin embargo, el estudio y descripción de ésta ya no será asimilado sólo a la fantasía del neurótico o a las figuraciones características del sueño, como anteriormente lo había hecho. Esta vez, Freud requerirá mayor precisión, en tanto, la figuración que realiza el poeta parece no ser un mero desplazamiento que va de un círculo de representación a otro, con la finalidad de sortear la resistencia del yo para dar por cumplido el deseo. Hay algo que ocurre con la figuración de estas fantasías en términos de la producción del placer y del ahorro del gasto psíquico que requiere mejor explicación. Dicho de otra manera, no basta, recurrir a la situación extraordinaria de la neurosis y sus síntomas o a los sueños para explicar la producción artística en lo que a la extracción del placer se refieren. Freud piensa que el goce que deparan las producciones artísticas es mayor.

<sup>14</sup> En el Prefacio de su trabajo sobre *Gradiva*, Freud recién ubica en el año 1912 los momentos en que empieza a aumentar la difusión, el ascenso del “movimiento psicoanalítico”.

<sup>15</sup> Cabe señalar que estas interrogantes se mantendrán abiertas a lo largo de toda su investigación. De manera categórica, a veces dirá que el psicoanálisis nada tiene que decir.

Para ello recurriré con mayor precisión a los niños. En ellos estarían las primeras huellas del quehacer poético, específicamente, en sus juegos, los que, más tarde, podrían encontrar continuidad tanto en las creaciones poéticas como en el soñar despierto.

Así, ya no se trata sólo de un modo de pensar con características propias o de deseos inconcientes/sexuales/infantiles que impulsan a la satisfacción; también se trata de una actividad cotidiana –no extraordinaria- de la infancia que, con algunas modificaciones, se encontraría conservada en épocas posteriores de la vida. El poeta no sólo figura, o piensa de determinada manera en tanto produce, el poeta juega.

“Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada (...) el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía, al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afectos, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva. Y el lenguaje ha recogido este parentesco entre juego infantil y creación poética, llamando “juegos” (*Spiel*) a las escenificaciones del poeta que necesitan apuntalarse en objetos palpables y son susceptibles de figuración, a saber: *Lustspiel* (comedia: literalmente juego de placer), *Trauerspiel* (tragedia: juego de duelo), y designando *Schauspieler* (actor dramático: el que juega al espectáculo) a quien las figura” (1908e (1907), p.128).

Con todo cabe indagar entonces un poco más en las características y funcionalidades del juego, para luego hacer las relaciones pertinentes con el quehacer del poeta, ya que como dice Freud, continuando la cita anterior: “de la realidad del mundo poético derivan muy importantes consecuencias para la técnica artística, pues muchas cosas que de ser reales no depararían goce pueden, empero, depararlas en el juego de la fantasía, y muchas excitaciones que en sí mismas son en verdad penosas pueden convertirse en fuentes de placer para el auditorio y los espectadores del poeta” (Freud, 1908e (1907), p.128).

No obstante, por ahora avanzamos unos cuantos años en los pensamientos de Freud, para hacer las últimas aclaraciones respecto a la fuente, a saber, las pulsiones, y nos situamos en un trabajo, aún crítico para la psicología y el psicoanálisis, por cuanto, en “*Más allá del principio del placer*” (1920) no sólo nos encontraremos con el clásico juego del fort-da en el que un niño hace aparecer y desaparecer un carretel, sino también y, por sobre todo, con la inserción teórica del concepto de pulsión de muerte y la posible articulación de ésta con la pulsión sexual.

En primer lugar, me interesa hacer esta detención –o nuevo desvío-, porque me sirve para fundamentar por qué he realizado esta tesis con Freud y no con Lacan o Winnicot, exponentes importantes en lo que a nuevas perspectivas y corrientes psicoanalíticas se refieren. Y es que ambos autores, por motivos que en esta tesis no indagaré, realizan sus planteamientos teóricos prescindiendo de las especificidades del concepto de pulsión, concepto que a mi parecer, resulta fundamental para comprender por qué el psicoanálisis es psicoanálisis y no sólo e indistintamente una psicología de la frustración; y por qué, asumiendo la existencia de pulsiones, es que el discurso literario puede ampliar los horizontes de investigación en lo que a los deseos inconcientes se refiere.

Por lo mismo, es que, aunque pueda parecer un desvío excesivo, he optado por precisar la distinción entre las pulsiones, destacando, por ejemplo, que la agresión, el impulso hostil (a partir de 1920) deja de ser un auxiliar de la libido y cobra relevancia en la estructura del aparato mental como pulsión autónoma e independiente, que persigue la destrucción, la desintegración, la desligazón.

Así también, llegamos al más allá del escribir, por cuanto, no basta la frustración, el dolor para escribir o como fuente de “inspiración”. De hecho, ya hemos dicho que es fundamental, sino indispensable la producción de placer, producción que no sólo se servirá de movimientos libidinales sino también tanáticos, con el consecuente aporte de las ligaduras y desligaduras, respectivamente.

En segundo lugar, me interesa entonces, hacer referencia a la magnitud e intensidad de las pulsiones, donde independiente de las frustraciones que se puedan experimentar, el ser humano está constituido por esto que Freud ha denominado pulsión. Porque si bien la fuente con la que trabaja el poeta puede aludir a la fantasía, no es menor que ésta, si insiste, no es necesaria y exclusivamente por la frustración, sino más bien por una hiperintensidad de la pulsión.

El tercer lugar, lo dejaremos para más adelante cuando volvamos a retomar el juego y sus modalidades.

En consecuencia, tenemos pulsión de vida y pulsión de muerte. Ambas serían pulsiones estructurantes, en su aspecto amoroso y destructivo, respectivamente; con la capacidad de diferenciarse, independizarse y subordinarse. Aspecto importante, si se sostiene que la posibilidad de satisfacción o frustración ya no sólo se debe a la naturaleza o característica del objeto sino también a esto que podemos reconocer, desde la perspectiva freudiana, como un dualismo inherente a la naturaleza humana.

Pulsión, ya lo había dicho en 1915 en “*Pulsiones y destinos de pulsión*”: “es un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante síquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma” (Freud, 1915c, p. 117), cuyo estímulo es la existencia de una tensión displacentera que se cancela con la satisfacción. Sólo es posible acceder a ésta, a través de sus representantes, los que se encuentran en el inconsciente y se expresan en ello.

- En una primera tónica, Freud planteó la existencia de dos tipos de pulsiones: las pulsiones yoicas y las pulsiones sexuales: “decantaciones de la acción de estímulos exteriores que en el curso de la filogénesis influyeron sobre la sustancia viva modificándola” (Freud, 1915c, p.116). Luego, cabe reiterar y remarcar que lo interno siempre tuvo un momento externo.

Ahora bien, en un principio estas pulsiones se encontrarían indiferenciadas, y sólo avanzando en el desarrollo sería posible apreciarlas de manera separada.

Las pulsiones sexuales se activarían durante la realización de la función alimenticia y de ahí, que en un primer momento, sea posible encontrarlas apuntaladas en la pulsión de conservación. Las pulsiones sexuales serían numerosas y brotarían de distintas fuentes que, al principio, actuarían de manera independiente. Sólo más tarde, y dependiendo del curso del desarrollo, se sintetizarían en la función de reproducción. Por sus características autoeróticas originarias tenderían a impedir la frustración, sin embargo, serían el objeto privilegiado para la represión, que rechazaría las representaciones de la pulsión sexual en la medida que éstas se presentan como conflictivas para el yo y la realidad. Al respecto, ya veremos cómo el poeta se las ingenia para que éstas puedan salir, aunque, en todo caso, algo ya hemos ido aclarando.

En cuanto a las pulsiones yoicas, podemos decir que éstas serían asimilables a las pulsiones de autoconservación. Encuentran su satisfacción en un objeto real, lo que las liga rápidamente al principio de realidad. Un ejemplo es lo que sucede con el hambre.

Desde aquí ya podemos deducir la importancia que puede tener la fantasía para la satisfacción de las pulsiones sexuales, por cuanto, no es indispensable “la realidad”, no obstante, sí son indispensables los afectos, en tanto realidad.

En una segunda tópica (1920), la que nos interesa para continuar con nuestra investigación, Freud dirá que la libido yoica o narcisista es una exteriorización de la pulsión sexual y que, parte de esta libido yoica, se identificaría con las pulsiones de autoconservación. No obstante, tendrá que establecer una división entre las pulsiones yoicas, ya que éstas no sólo tendrían un componente libidinal-amoroso sino también uno agresivo.

Así, distinguió las pulsiones sexuales en un sentido más amplio:

**Eros o pulsión de vida**, tendiente a la unión, la constructividad, la integración. Aquí se incluyen los impulsos sexuales dirigidos al yo y a los objetos, y los impulsos de autoconservación.

**Tánatos o pulsión de muerte**, tendiente a la destrucción y desintegración, incluye los impulsos agresivos, las tendencias regresivas y, en última instancia, la destrucción del propio organismo.

Desde aquí podemos entender psicoanalíticamente lo que la trama edípica figuró: un objeto no sólo es percibido como objeto sexual sino también como objeto de agresión, en tanto habría una pulsión originaria, agresiva y natural en el niño, que secundariamente se volcaría al exterior. Ahora, piensa Freud, sólo una obra de arte, bien realizada, podría haberse ahorrado el repudio y la condena ante tamaña inmoralidad, que, por lo demás, da cuenta de lo que todos hemos deseado: quedarse con la mamá, matar al papá, eliminarlo, suplantarle. Y de ahí la culpa: aún no hemos podido matarlo- dice e insiste el inconciente.

Freud pensaba que era la libido, representante de la pulsión sexual, la que se debía encargar de volver inofensiva a la pulsión destructiva, en la medida que se avanzaba en el desarrollo. Pero también pensó que la pulsión de muerte, no subordinada a la pulsión de vida, era la que se podía observar en aquellos actos destructivos y autodestructivos, donde la meta se reducía a la desintegración y destrucción. Tal vez, por ello pueda ser comprensible que el compadecerse venga después, es decir, como un logro del desarrollo y no como un sentimiento inherente a la pulsión.

Por otra parte, se ha dicho que una característica es que ésta quiere satisfacerse. Y para explicar esto, Freud formula el principio del placer: regulador del aparato psíquico, que a su vez alude al principio de constancia: fundamento económico del primero. La idea es que el aparato mental se vea forzado a mantener la excitación lo más constante posible, recurriendo a la descarga o evitando aumentar la excitación.

Ahora, otro tema será la sensación subjetiva de placer o displacer, en tanto ésta no es simple ni directa. De hecho, no todo aumento de tensión genera displacer ni toda disminución genera placer. De ahí la importancia de considerar el periodo de tiempo durante el cual se experimenta el incremento o la reducción de la tensión junto con los umbrales cualitativos. Ello de acuerdo a una constante de excitación que se busca mantener y que es la que, finalmente, determina el carácter placentero o displacentero.

Así, como posibilidad de reducir la tensión que provoca la excitación, la libido se rige primariamente por el principio del placer, el que tiene un carácter económico en la medida que busca el placer, y evita la frustración y el displacer. No obstante, un niño se da cuenta de que la satisfacción de sus pulsiones depende en gran medida de otro, por lo que debe

enfrentarse poco a poco al principio de realidad. Además, también existe una pulsión de autoconservación, que con características narcisistas, también reclama satisfacción.

Freud concluye entonces, que, en base a los obstáculos que presenta el principio del placer, se genera la actividad psíquica y las modificaciones del desarrollo. De alguna manera, lo que moviliza primariamente es la tensión de displacer y no el placer a obtener. La actividad misma del aparato psíquico es una reacción al displacer.

Así, cuando el placer no puede verse satisfecho por la vía de la fantasía, el niño se da cuenta que debe alterar la realidad, como una especie de “rodeo” para llegar al placer.

En este punto, podemos apreciar que el principio de realidad cobra importancia no sólo para la satisfacción sino también para el propio desarrollo del aparato psíquico, ya que, para que este principio pueda operar, se requiere un grado de conciencia, lo que posibilitaría la diferenciación con el inconciente.

Sin embargo, Freud destaca que “el relevo del principio del placer por el de realidad sólo es responsable en parte del displacer, otra surge de los conflictos y escisiones producidas en el aparato anímico mientras el yo recorre su desarrollo” (Freud, 1920g, p.10). Por su lado, el principio de realidad seguiría operando en busca de placer, sólo que lograría posponer y tolerar provisionalmente la tensión displacentera para evitar el conflicto con el yo y, de este modo, armonizar la satisfacción pulsional con la realidad.

Otras fuentes de displacer serán: la percepción de pulsiones insatisfechas, la percepción de una situación exterior penosa en sí misma y la percepción de un exterior peligroso para el aparato psíquico.

Respecto al posible destino de las pulsiones insatisfechas, Freud (1915) expone cuatro posibilidades:

1. El trastorno hacia lo contrario, donde se produce una transformación de la pasividad a la actividad y de la actividad a la pasividad; o el trastorno del contenido en el que el amor se vuelve odio y el odio amor.
2. La vuelta hacia la persona propia.
3. La represión, que recae sobre la agencia representante de la pulsión, agencia que se desarrolla con mayor riqueza y menores interferencias en la medida que permanece inconciente.
4. La sublimación, donde la pulsión sexual se une con la pulsión de autoconservación y se distancia de la vía de satisfacción original; destino con el que se corresponden las producciones artísticas.

Hecho este breve recorrido teórico respecto a la descripción de las fuentes pulsionales, cabe además considerar y preguntarse:

### **¿H asta qué punto es posible satisfacer la pulsión?**

La pulsión carece de objeto, en tanto se activa sobre la base de un objeto que se percibe de forma parcial. De hecho, la experiencia originaria de satisfacción, como instancia que permite la articulación del deseo y que activa el empuje pulsional, por medio de la representación libidinal del objeto, se construye también según el modelo de la alucinación primitiva, la que se tuvo en ausencia del objeto que devino satisfactor. Entonces, cada objeto real sería parcialmente gratificante y parcialmente frustrante, no tanto por la naturaleza de éste, sino por las exigencias de satisfacción que se le imponen.

Por otro lado, también conviene preguntar:

### **¿D e quién es el deseo, representación de la pulsión, que reclama satisfacción?**

No sólo se trata de decir que el deseo proviene de la pulsión libidinal del sujeto. En esa pulsión también se han inscrito los deseos familiares, en fin los deseos “resignados” de muchos.

“Enfermedad, muerte, renuncia al goce, restricción de la voluntad propia no han de tener vigencia para el niño, las leyes de la naturaleza y de la sociedad han de cesar ante él, y realmente debe ser el nuevo centro y núcleo de la creación. Debe cumplir los sueños, los irrealizados deseos de sus padres” (Freud, 1914c, p. 88): Su Majestad –dirá Freud- The Baby.

Hechas estas aclaraciones, estamos entonces en condiciones de retomar el juego y sus distintas modalidades. Eso sí, teniendo presente, junto a lo ya dicho, estos dos elementos:

- “Casi toda la energía que llena el aparato proviene de las mociones pulsionales congénitas, pero no se las admite a todas en una misma fase del desarrollo” (Freud, 1920g, p.10). Aquí pueden entrar las restricciones culturales, como es la prohibición del incesto, y las restricciones propias de la inmadurez biológica con la que nace el ser humano.
- Lo que puede ser placentero para determinada instancia psíquica no necesariamente es para las otras (Freud, 1920).

Menciono estos puntos, porque, junto al monto o cualidad de la pulsión, ambos, tarde o temprano, son parte estructurante, esto es, determinante del conflicto psíquico que conforma el aparato mental de las personas. Y en consecuencia, también estarán presentes en la elaboración del juego.

Continuamos:

La primera modalidad del juego, la desprendo del trabajo que realiza Freud con los chistes y su relación con el inconsciente (1905). En él Freud sitúa al chiste como una forma de continuar el juego infantil con las palabras y sus ensalmes. Éste, en sí mismo, otorgaría placer, en la medida que permite el libre empleo de las palabras y el pensamiento, y, si es eficiente la técnica de cancelar las inhibiciones, además lograría retener y conservar la fuente originaria (pulsional) del placer en la palabra, proporcionando un placer aún mayor al puramente estético. Esto quiere decir, que, junto al placer previo –estético- que brinda el jugar con las palabras, se abren nuevas y más profundas fuentes de placer, producto de la cancelación de las represiones, aunque sea por un momento.

En este punto conviene hacer la diferencia con el trabajo del sueño, en tanto éste funciona fundamentalmente con la técnica del desplazamiento –figuraciones indirectas- para sortear las inhibiciones y continuar durmiendo. En cambio, el chiste no se limitará sólo al desplazamiento de las figuraciones, atravesará, romperá la inhibición, sirviéndose de la polisemia de las palabras y la diversidad de las relaciones que se establecen con lo pensado para decir/cumplir lo que de otra forma no puede. Más aún, en el entramado juego con las palabras investidas de aparente inocencia, encontrará sentido en lo sinsentido y, se servirá de medios que el *pensar serio* –en el decir de Freud- desestima y evita cuidadosamente.

La segunda modalidad del juego que me interesa destacar, y para ello volvemos a avanzar a 1920, alude al concepto de compulsión a la repetición, una especie de derivado de la pulsión que haría caso omiso al principio del placer, en tanto, lo placentero para una instancia del aparato mental no necesariamente es placentero para otra. En esta misma línea, pareciera ser que el aparato anímico no olvida que en un momento, la satisfacción denegada o prohibida, le resultó placentera.

De esta última modalidad se desprende que ciertas situaciones, las displacenteras, se podrían repetir/actualizar con la finalidad de revivir de manera activa lo que inicialmente se experimentó de manera pasiva. A esto corresponde, específicamente el juego del “fort-da”: el niño puede hacer desaparecer el carretel –equivalente a la madre- cuando quiera, porque él ha decidido perderlo, no porque así le ha sucedido. En otras palabras, el niño juega a aparecer y a desaparecer, juega el deseo cumplido, la instancia en la que recupera el dominio sobre el estímulo-objeto. Avanzando en la teoría, es probable que el juego con las palabras que describimos anteriormente, también tenga que ver, en última instancia (o en primera) con un displacer. Al respecto, recordemos que, desde la perspectiva de Freud, los primeros movimientos psíquicos se deben a la sensación/percepción displacer, luego vendrá el placer.

Desde este modo, parece apropiado el supuesto de Freud con relación a que la resignación recuerda el cumplimiento de una tarea que se debe solucionar “antes de que el principio del placer pueda iniciar su imperio, (...) parece más originaria que el propósito de ganar placer o evitar placer” (Freud, 1920g, p. 31).

Supongo entonces que es aquí donde se sitúa parte del proceso de escribir. Supongo que ha existido una vivencia, una situación que estimula o excita, para la cual no hay defensa, por cuanto, no existe el apronte de angustia ni la consecuente sobreinvertidura que operaría como última forma de protección o defensa frente al displacer.

Dicho así, no estamos lejos de pensar en que ha ocurrido algo traumático, aunque preciso es recordar aquí que lo traumático no se determina sólo por el hecho en sí sino también por la intensidad con que se desea. Y bien, el punto es que para Freud el poeta escribe y puede suceder que en el camino disfrute, incluso algunos/otros, dice, hacen instituciones, en cambio, el neurótico se enferma. Tal vez, la clave esté en el cambio de meta y del objeto, es decir, la sublimación -el neurótico insiste sobre lo mismo- mecanismo con el cual el poeta figura/desfigura/juega y, más allá de la resignación, **transforma**. Es probable también que incida la cualidad de la pulsión en la medida que el monto de pulsión de muerte para cursar la desligazón debe ser mayor al libidinal.

De lo anterior se desprenden, al menos por ahora, dos funciones del juego y, por ende de la producción artística –estética mediante-: **decir “cosas” que por distintos motivos no se pueden decir y dominar el estímulo**. En ambos casos hay un deseo que se representa o figura como cumplido.

Continúa Freud: “El artista es originariamente un hombre que se extraña de la realidad porque no puede avenirse a esa renuncia de satisfacción pulsional que aquella primero le exige, y da libre curso en la vida de la fantasía a sus deseos eróticos y de ambición. Pero él encuentra el camino de regreso desde ese mundo de fantasía a la realidad; lo hace merced a particulares dotes, plasmando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades efectivas que los hombres reconocen como copias valiosas de la realidad objetiva misma. Por esa vía se convierte, en cierto modo, realmente en el héroe, el rey, el creador, el mimado de la fortuna que querría ser, sin emprender para ello el enorme desvío que pasa por la alteración real del mundo exterior. Ahora bien, sólo puede alcanzarlo porque los otros hombres sienten la misma insatisfacción que resulta de la sustitución del principio del placer por el principio de realidad.” (Freud, 1911, p. 229).

Entramos entonces, nuevamente, al espacio de la fantasía, el cual le permitió al niño, y ahora al poeta, no sólo transitar entre realidad y fantasía sino también y por qué no decirlo, transitar la realidad.

En ella, la fantasía, el poeta ingresa “como cualquier otro insatisfecho” (Freud, 1916-17, p. 342), y en sus figuraciones, juegos de palabras deposita el interés. De este movimiento que vuelca la libido exterior al interior, algunos enfermarán, otros, el poeta, se las arreglará para volver a la realidad.

Previo al retorno a la realidad, tenemos que la ganancia de placer extraída de las fuentes de la fantasía ha sido superior a la que podría provocar un sueño diurno. Ello porque, debido al genio, piensa Freud, ha sabido atenuar los deseos, de tal manera que no resulten chocantes a la conciencia del yo, ha podido figurar un material que resulta coherente o fiel a su fantasía, lo que le permite, al menos por un momento, doblegar las represiones y dar por cumplido lo que desea.

Pero, ¿y por qué retorna, se preguntará Freud?

Aquí las respuestas pueden ser muchas, sin embargo, escojo la siguiente:

“Y si puede obtener todo eso (lo señalado anteriormente), posibilita que los otros extraigan a su vez consuelo y alivio de las fuentes de placer de su propio inconciente, que se les habían hecho inaccesibles; así obtiene su agradecimiento y su admiración, y entonces alcanza *por* su fantasía lo que antes lograba sólo *en* ella: honor, poder, y el amor de las mujeres” (Freud, 1917, p.343).

Dejo abierto el análisis de esta cita para que sean los poetas, los escritores, los artistas los que repliquen. Sin embargo, cabe señalar que la salida a la realidad también tiene que ver con salud mental en lo que a la distribución de las cargas pulsionales/afectos se refiere. No obstante, como dije anteriormente, en esta tesis el énfasis no está puesto en la personalidad de quien produce sino más bien en lo que produce, razón por la cual no me detengo aquí a realizar mayores explicaciones.

También dejaré abierto el tratamiento de algunos de los aspectos que aluden a la técnica artística, entre los cuales reconoce Freud:

- la identificación, mediante la seducción, del lector con el héroe,
- el manejo de la duda o la distracción de la atención, con el fin de sortear la resistencias, (nuevamente la seducción)
- proporcionar un placer previo (ahorro del displacer), también entendido como goce estético, el cual, en el fondo, persigue
- abrir las fuentes pulsionales del placer, instancia donde se encuentran/articulan los deseos más íntimos de las personas.

De algunos más que de otros, Freud piensa que el psicoanálisis es poco lo que tiene que decir. A veces, también manifiesta su desconocimiento, lo que no necesariamente va acompañado de falta de interés. En ocasiones, más categórico, dice que el psicoanálisis nada tiene que decir. Sin embargo, sostengo que es **a partir de estas variables que es posible volver a dialogar con el discurso literario y ver qué nuevas figuraciones nos propone para continuar la investigación. Acudo entonces una vez más a Bajtín para decir que nada está finalizado. Todo discurso está para ser discutido, para generar una respuesta o una pregunta.**

Y al respecto, cito también a Freud:

“Muchas veces hemos oído sostener el reclamo de que una ciencia debe construirse sobre conceptos básicos claros y definidos con precisión. En realidad ninguna, ni aún la más exacta, empieza con tales definiciones. El comienzo correcto de la actividad científica consiste más bien en describir fenómenos que luego son agrupados, ordenados

e insertados en conexiones. Ya para la descripción misma es inevitable aplicar al material ciertas ideas abstractas que se recogieron de alguna otra parte, no de la sola experiencia nueva. Y más insoslayables son todavía esas ideas –los posteriores conceptos básicos de la ciencia- en el ulterior tratamiento del material. Al principio deben comportar cierto grado de indeterminación; no puede pensarse en ceñir con claridad su contenido. Mientras se encuentran en ese estado, tenemos que ponernos de acuerdo acerca de su significado por la remisión repetida al material empírico del que parecen extraídas, pero que, en realidad, les es sometido. En rigor, poseen entonces el carácter de convenciones, no obstante lo cual es de interés extremo que no se las escoja al azar, sino que estén determinadas por relaciones significativas con el material empírico, relaciones que se cree colegir aun antes que se las pueda conocer y demostrar. Sólo después de haber explorado más a fondo el campo de fenómenos en cuestión, es posible aprehender con mayor exactitud también sus conceptos científicos básicos y afinarlos para que se vuelvan utilizables en un vasto ámbito, y para que, además, queden por completo exentos de contradicción. Entonces quizás haya llegado la hora de acuñarlos en definiciones. Pero el progreso del conocimiento no tolera rigidez alguna, tampoco en las definiciones” (Freud, 1915, p.113).

Avancemos entonces con lo que nos convoca: el aporte del discurso literario a la investigación psicoanalítica. Discurso literario que con sus figuraciones permite visualizar aspectos del ser humano y de la historia del ser humano, que de otro modo sería muy difícil sino imposible pensar.

Recordemos que para Freud, la literatura extrae su material de la realidad y para mostrar lo que quiere mostrar se las arregla mediante el uso de distintas técnicas artísticas. Así la literatura conserva lo antiguo y así también se proyecta a lo nuevo, propiciando vías que orientan los deseos hacia la satisfacción, conciliando fantasía y realidad, donde el que lee, también juega, al menos por un instante.

Ahora, de los aspectos que aluden a la técnica artística, en esta oportunidad escogeré seguir con los dos últimos:

- proporcionar un placer previo (ahorro del displacer), también entendido como goce estético, el cual, en el fondo, persigue
- abrir las fuentes pulsionales del placer, instancia donde se encuentran/articulan los deseos más íntimos de las personas.

Ambos serán trabajados en el tercer y último capítulo de esta tesis, cuando nos permitamos, ya más claramente, leer a Freud desde el discurso de Bajtín.

No obstante, por ahora y para ir cerrando este apartado, podemos decir que, en general, son pocas las alusiones al concepto de estética que se encuentran en la obra de Freud. Quizás las más significativas se dan a propósito de su trabajo con los chistes (1905c). Sin embargo, él mismo reconocerá haberse distraído un poco de su camino, en tanto, la mayor parte del tiempo, el trabajo del psicoanalista apunta a “otros estratos de la vida anímica y tiene poco que ver con esas mociones de sentimiento amortiguadas, de meta inhibida, tributarias de muchísimas constelaciones concomitantes, que constituyen casi siempre la materia de la estética” (Freud, 1919h, p. 219).

Así, “cuando no necesitamos de nuestro aparato anímico para el cumplimiento de una de las satisfacciones indispensable, lo dejamos que trabaje él mismo por placer, buscamos extraer placer de su propia actividad. Conjeturo que ésta es en general la condición a que responde todo representar estético, pero lo que yo entiendo de estética es demasiado escaso para pretender ponerme a desarrollar esta tesis; no obstante, y sobre la base de las

dos intelecciones<sup>16</sup> ya obtenidas, acerca del chiste puedo aseverar que es una actividad que tiene por meta ganar placer a partir de los procesos anímicos –intelectuales u otros–” (Freud, 1905c, p.90).

Pero, ¿por qué entonces insistir y volver a ingresar al ámbito de la estética, a esto que Freud considera, a veces, un desvío del tratamiento psicoanalítico, y qué repercusiones podría tener, tanto para la investigación como para el tratamiento, reflexionar en torno las distintas propuestas estéticas que nos ofrece el discurso literario?

Anteriormente señalamos que había dos maneras de acercarnos al inconciente, esto es hacer conciente lo inconciente:

- La primera, a través del análisis de las resistencias del yo. Aquí prima la modalidad del pensamiento que se dirige al discernimiento.
- La segunda, a través de las construcciones/figuraciones, que vendrían siendo representaciones estéticas que intentan sobornar al yo, seducirlo, atenuar sus defensas mediante una ganancia de placer previo, con la finalidad de abrir y satisfacer las fuentes pulsionales del placer. Esta segunda forma es la que encontramos no sólo en los chistes sino en todas las producciones artísticas, donde **la fantasía del juego, esto es la producción artística puede transformar, aunque sea de manera momentánea, una situación displacentera en fuente de placer.** Aquí priman las primeras formas de pensamiento, el pensar práctico en su modalidad de pensar en imágenes, jugando a ensalmar palabras.

Luego, por qué insistir, porque uno de los objetivos del tratamiento, de la investigación psicoanalítica, además de recuperar la capacidad laboral del ser humano, tiene que ver con recuperar la capacidad de disfrutar, capacidad que encuentra sus primeras huellas en el juego, huellas que, según Freud, son continuadas, conservadas y, por lo tanto, posibles de pensar y comprender a través del discurso literario.

Estamos entonces en condiciones de comenzar el último capítulo.

---

<sup>16</sup> Una es la tendencia al ahorro mediante el uso de la condensación y la obtención de un placer previo capaz de extraer un placer mayor.

## CAPÍTULO III. APROXIMACIONES Y PERSPECTIVAS ESTÉTICAS EN LA OBRA DE FREUD

En la medida de lo posible, se ha demostrado el uso del discurso literario en la obra de Freud, y se ha explicado por qué y cómo es que este uso se realiza. Sin embargo, esta tesis no podría ser terminada sin hacer referencia al para qué. Fundamentalmente por la posibilidad que presentan los discursos literarios para seguir comprendiendo esto que Freud ha llamado inconciente, inconciente que, por lo demás, sólo se conoce por lo que retorna a través de múltiples y diversas figuraciones.

Por las características de la pregunta, se entiende, desde ya, que este capítulo se encuentra bastante lejos de ser concluyente.

Al respecto, se plantea como apertura, o reapertura de una línea de pensamiento que, al interior de la obra freudiana deja de manifiesto la posibilidad de establecer lazos con el ámbito de la estética, entendida ésta como una disciplina dedicada al estudio de las cualidades del sentir amortiguado, donde la meta se encuentra inhibida, lo que quiere decir que la satisfacción no pasa por una acción en particular sino por un sentir que da placer. En este sentido, para Freud, la estética será un trabajo capaz de generar placer por sí mismo.

Específicamente, el placer estético de la palabra literaria estará dado por el uso de las palabras, la polisemia de las mismas, sus ensalmes, la búsqueda del sinsentido en el sentido, la degradación de lo sublime, placer que encuentra las primeras huellas en la fantasía del juego infantil, pero que llevado a la expresión literaria entra a formar parte de la vida de las personas y de la cultura en general.

Así también, para el psicoanálisis freudiano, la estética tendrá relevancia y podrá hacer sus aportes tanto en la línea de lo ominoso como en la línea de lo cómico. Son éstas las entradas que presenta Freud en distintos momentos de su obra, 1905, 1919 y 1927 y que han sido consideradas para dialogar con la propuesta literaria de Bajtín y conjuntamente ampliar las posibilidades de investigación psicoanalítica desde la literatura y específicamente desde los aportes estéticos, en lo que a la producción de placer se refiere.

En consecuencia, se toma una pequeña parte del pensamiento desarrollado por Bajtín:

- la risa, principio universal que en su historia contempla la existencia de dos tonos, lo serio y lo cómico.
- lo grotesco, que contempla lo ominoso y lo cómico juntos, expresando la contradicción y dualidad de la vida desde un sustrato material y corporal,

La finalidad es poder rescatar su visión y comprensión de la risa como un discurso organizador, transformador y festivo, ya que en relación a los discursos trágicos y a sus posibilidades de elaboración en la línea del discernimiento o del juicio, el psicoanálisis algo más ha avanzado.

En todo caso, antes de comenzar este desarrollo, preciso es aclarar la gran distancia que queda, en cuanto a lo que implica probar psicoanalíticamente lo que se plantea con o

en el discurso de Bajtín, al modo como lo hiciera Freud con *Edipo Rey* y con *Gradiva*. De hecho, ello mismo sería material de una nueva tesis. Queda entonces la posibilidad de que esta tesis sea sólo un SEÑALAMIENTO del lugar que ocupa la literatura en la investigación psicoanalítica de Freud y una invitación a investigar, una vez que se ha demostrado su viabilidad.

Por lo tanto, será parte de un trabajo posterior poder teorizar y explicar psicoanalíticamente cómo es que algo de lo que intenta mostrar Bajtín con sus planteamientos, pudiese también encontrar asidero –hoy diríamos figuración- en el funcionamiento psíquico de las personas<sup>17</sup>. Cómo, en el método de Freud, apuntaría a conocer la etiología y los mecanismos que hacen que determinadas personas frente a determinadas vivencias puedan realizar este tipo de distribución pulsional, dejando al descubierto –risa mediante- las grandes fuentes de transformación con que cuenta el hombre, su cultura.

Se finaliza entonces la lectura de Freud con “*Lo ominoso*” (1919h) y con algunas puntualizaciones a cerca de lo cómico (1905c, 1927d), teniendo presente que no es menor pensar que eso familiar y antiguo que retorna y/o empuja desde el inconciente, puede retornar simultáneamente en dos tonos: ominoso y cómico. De hecho, parte de esta convivencia la están *figurando*, por ejemplo, los discursos literarios de Cervantes, Shakespeare y Rabelais; lo sostengo, una vez realizada la lectura que hace Bajtín sobre este tipo de figuración.

Justifico Ahora por qué hacer explícito y desplegar con insistencia el diálogo que se ha mantenido a lo largo de todo este trabajo con Bajtín.

En primer lugar, porque la estética literaria desde la perspectiva del goce implica, de algún modo, romper cánones dominantes. Y, por lo mismo, no puede ser sino ética, y, en tanto ética, requiere necesariamente la toma de conciencia respecto a lo que se está haciendo, tanto en términos de ruptura como de propuesta de “nuevas” significaciones culturales y también individuales. “Nuevas”, bien podrían ser “ahora” las más antiguas y familiares.

En segundo lugar, porque al ampliar la perspectiva estética que presenta Freud, conjuntamente con los conceptos ominoso, cómico y grotesco, es posible abrir nuevas alternativas de interpretación, por ejemplo:

- aproximar elementos heterogéneos, contradictorios y/o ambivalentes, como puede ser lo ominoso y lo cómico, contribuye a liberarse de las categorías o ideas convencionales del mundo “oficial”,
- mirar con nuevos ojos el universo, en definitiva, la historia, hace posible comprender hasta qué punto lo que existe es relativo,
- dar la posibilidad de un orden distinto del mundo, no por distinto resulta únicamente aterrador.

Pero bueno, primero resta comenzar.

## III.I. LO OMINOSO

---

<sup>17</sup> Reitero una vez más, que el diálogo con los trabajos culturales de Freud no ha sido parte de esta tesis.

Año 1919, “*Lo ominoso*”, Freud parte este trabajo diciendo: “Es muy raro que el psicoanalista se sienta proclive a indagaciones estéticas, por más que a la estética no se la circunscriba sólo a lo bello, sino que se la designe como doctrina de las cualidades del sentir”<sup>18</sup> (Freud, 1919h, p. 219). Sin embargo, así como para el psicoanálisis el ámbito de la estética puede ser un terreno poco explorado; para el psicoanálisis y para la estética, el terreno de lo ominoso, para ambas, es poco estudiado.

Como psicoanalista, piensa que lo ominoso podría ser relacionado con el horror y el terror, y que dentro de lo angustioso (neurótico), bien podrían estarse jugando aspectos que tienen que ver con este orden de cosas, o mejor dicho, de afectos.

Lo ominoso, en tanto angustia trasmudada de un afecto, podría ser una variedad del retorno de lo reprimido, ahora de qué exactamente. Por ahora, no es mucho más lo que Freud puede decir en términos probatorios, aunque piensa que esta *palabra-concepto*, “ominoso”, algo puede aportar desde su núcleo, o posibles significados<sup>19</sup>.

Comienza así el método freudiano, el cual ya se nos hace familiar, pero que con este último trabajo podemos ejemplificar, partiendo con la búsqueda de antecedentes y referencias, situación que en esta oportunidad no será fácil de realizar, por cuanto, éste es un trabajo que se hace entre guerras, con la consecuente dificultad y bloqueo para conseguir información, por ejemplo, del lado de la *bibliografía médico- psicológica extranjera*. En este sentido, el estudio con el que cuenta *-rico, pero poco exhaustivo* de Jentsch (1906)- parece no satisfacerle.

Opta entonces por otros dos caminos para realizar la recolección de antecedentes: el primero: “pesquisar el significado que el desarrollo de la lengua sedimentó en la palabra ominoso –el segundo- agrupar todo aquello que en personas y cosas, impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, despierta en nosotros el sentimiento de lo ominoso a partir de algo común a todos los casos. Revelaré desde ya –dice Freud- que ambos caminos llevan al mismo resultado: lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. –Y se pregunta- ¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?” (Freud 1919h, p. 220).

En esta cita, también quedará claro que más que la conclusión, despachada en unas cuantas líneas al inicio del artículo, lo que interesa es la pregunta, luego explicar el recorrido que lo ha llevado a tal puntualización, o réplica, a partir de lo que Jentsch plantea en relación al nexo que pudiese existir entre lo ominoso, lo novedoso y la duda.

Del primer camino y primera parte del trabajo, (el que más nos aproxima al por qué o al para qué seguir usando el discurso literario y ahora, específicamente la estética, para continuar con la investigación psicoanalítica) puntualizará que lo ominoso –*unheimlich*- es

---

<sup>18</sup> Será esta misma cita la que permita responder por qué insistir en lo aportes de la estética. ¿O es que acaso el psicoanálisis no está también ocupado en la cualidad de los afectos y no sólo en la cantidad? Ello sin desconocer que pareciera ser que, en última instancia, para Freud, todo apunta a la cantidad. En parte y quizás desde aquí se pueda entender el diálogo actual y cada vez más vigente con la neurociencia.

<sup>19</sup> El análisis que realiza Freud acerca de lo ominoso, y los breves señalamientos que realiza a lo grotesco y a la parodia, guardan estrecha relación con la modernización de estos conceptos. De alguna manera, dicha interpretación ha perdido la materialidad y la corporalidad en que solía aparecer, en la Edad Media y el Renacimiento, bajo la forma universal y popular de la fiesta utópica que, “como tal se oponía a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y cuerpo” (Bajtín, 1965, p. 24), centro de fertilidad, crecimiento y superabundancia.

una variedad de la palabra heimlich que, a su vez, “es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir en un heimlich” (Freud, 1919h, p.226). Ello, sostenido principalmente en las afirmaciones de Schelling, quien dice que se llama unheimlich a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz.

Del segundo camino y segunda parte del trabajo, (propio del quehacer del investigador/ psicoanalista, por cuanto, el interés está puesto en articular una explicación teórica a partir de la experiencia clínica que implica el análisis del caso a caso) precisará elegir un buen ejemplo para probar la hipótesis de que lo ominoso se encontraría presente en los estados angustiosos del neurótico.

Y cuál nuestra sorpresa, cuando nos demos cuenta que, una vez más, la posibilidad de continuar la investigación psicoanalítica –aún en ciernes, de lo ominoso- remite a un hombre de letras, que para Freud es descollante en el arte de producir efectos ominosos. Y es que ya Jentsch algo de esto había percibido al destacar el trabajo realizado por E.T.A. Hoffmann en la elaboración de sus cuentos fantásticos, en el uso de la maniobra psicológica de animar lo inanimado.

Desde aquí, el ejemplo del “caso” será la producción Hoffmann, en particular, *El hombre de arena*, donde Freud también cuenta con la mirada de Offenbach, quien, en el primer acto de su ópera, *Los cuentos de Hoffmann*, al igual que Jentsch, se detiene en Olimpia, la muñeca animada de la cual se enamora el protagonista de la historia, Nathaniel. Sin embargo, Freud, piensa que por el leve giro satírico que rodea la relación de estos dos personajes, no necesariamente es la que mejor representa lo que él intenta explicar respecto de lo ominoso. No obstante, para nosotros, es la segunda clave – después de la estética, propiamente tal- para ir especificando qué del discurso literario querríamos tomar para continuar una futura investigación psicoanalítica respecto al inconciente, ya que será la presencia de ese giro satírico la torne lo ominoso en grotesco.

Freud opta por tomar “el motivo del *Hombre de la Arena*, que arranca los ojos al niño” (Freud, 1919h, p. 227). Y como lo hizo con *Edipo Rey*, *Hamlet*, *Gradiva* (sólo por nombrar a algunos) realizará su propio resumen, en fin, la síntesis de su lectura, donde destacará en función de los episodios elegidos, la angustia, la curiosidad/duda de un niño que por distintos motivos hace asociaciones, identificaciones entre la realidad y la fantasía que lo mantienen, por un lado, fijado al padre y, por otro, en la imposibilidad de amar a una mujer.

A diferencia de Jentsch, quien está centrado en la cuestión de la duda intelectual que surge al no poder discriminar entre realidad y fantasía, animado e inerte, Freud está interesado en rastrear las perturbaciones del yo figuradas y utilizadas por Hoffmann en la historia de un niño que crece “fijado” a ciertas impresiones.

Con esta mirada Freud muestra un orden distinto y se contrapone a Jentsch para decir que “el cuento deja en claro que el óptico Coppola es efectivamente el abogado Coppelius y, por tanto, el Hombre de la Arena” (Freud, 1919h, p.230), que roba los ojos a los niños cuando éstos no quieren irse a dormir. De este modo, lo que angustia, lo ominoso en el cuento no es la duda (porque, según Freud, en épocas de la primera infancia, de hecho, no hay mayor temor frente a esta no-discriminación) sino la existencia de un hombre temido que si se reemplaza, bien podría ser el padre, de quien se espera la castración frente a la falta/desobediencia.

Una vez más, continúa su método de plantear lo que lo diferencia y despliega sus propias asociaciones/figuraciones, a saber, el quitarse los ojos como parte de una acción

criminal, que tiene que ver con la castración en su forma atemperada. Ya Edipo, criminal mítico para Freud, lo había hecho, ya matado al padre, ya acostado con la madre.

Ahora, un caso no es suficiente para generalizar y reconducir lo ominoso a una angustia infantil que tiene que ver con la castración. Porque lo ominoso ¿tiene que ver sólo con la castración?

Vuelve entonces a la búsqueda, pero esta vez con su propia mirada para considerar a Olimpia ya que, en tanto muñeca, no puede estar lejos del mundo infantil. Así, si en ella hay algo ominoso, piensa Freud nuevamente, no será por la duda respecto a su realidad, de hecho, los niños/niñas, muchas veces como parte de sus juegos, las desean vivas. Por lo mismo, reitera, no puede ser que lo ominoso tenga que ver con este tipo de discriminación. Especifica entonces, que, en este caso, lo ominoso no estaría en una angustia infantil, sino más bien en un deseo que se presenta cumplido. El que la muñeca tenga vida, actualizaría una forma de pensar que se creía superada. Ahora, no podemos olvidar que la relación entre la angustia y los deseos no es menor; la angustia tiene que ver con el cumplimiento o no de los deseos, así también con la sensación placer/displacer que afecta a las distintas instancias psíquicas.

Pues bien, por ahora, Freud cuenta ya con dos elementos: la reconducción al mundo infantil y el deseo; piedras fundamentales en el entramado psicoanalítico. No obstante, aún faltan elementos para describir el efecto ominoso y el tipo de relación que pudiese haber con los elementos mencionados, además del nexo de la castración. En definitiva, poder comprender qué es lo que está retornando y por qué retorna con angustia.

Acude entonces a la novela de Hoffmann *Los elixires del diablo*. De ella, le interesa entender específicamente el comportamiento del doble. Ya algo sabe a propósito de O. Rank, quien lo había estudiado en 1914 con relación al vínculo con la propia imagen.

¿Qué sería lo ominoso que despierta la figura del doble? “El carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses tras la ruina de su religión, se convierten en demonios” (Freud, 1919h, p. 236).

Luego, se suma entonces un tercer factor respecto a la fuente del sentimiento ominoso, y es que hay algo que se debe repetir, en términos de “lo igual”. También entendido como retorno de lo igual. Y aclara:

“En lo inconciente anímico, en efecto, se discierne el imperio de la *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 todavía con mucha nitidez 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 ominoso justamente aquello capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición”<sup>20</sup>(Freud, 1919h, p.238).

Sin embargo, lo dicho hasta aquí, tampoco basta para obtener una decisión definitiva respecto a la validez de la hipótesis. Toma entonces “*El anillo de Polícrates*”, poema de

---

<sup>20</sup> Cabe señalar que el trabajo sobre “*Más allá del principio del placer*” (1920), está prácticamente concluido, por lo tanto, Freud ya cuenta con la idea de que la compulsión de repetición es un derivado de la pulsión que bien podría hacer caso omiso del principio del placer, por cuanto, parece haber una tarea previa, que tiene que ver con el dominio de los estímulos, o mejor dicho de las excitaciones, luego podrán venir las resignaciones, rodeos y suplantaciones.

Schiller basado en Heródoto y sostiene, tras una breve síntesis, que lo que le parece ominoso es ver el cumplimiento del deseo y la consecuente envidia/castigo de los dioses.

Recién en este momento ingresa como ejemplo el historial clínico de un neurótico, porque le parece que puede describir, es decir, explicar de manera más simple lo que en la historia aparece oculto, tras el velo mitológico, aunque no por ello deja de ser un aporte a la modelación de hipótesis explicativas. Al respecto, recordemos que ya habíamos mencionado la técnica artística, el placer estético que, en el fondo, juega con las palabras para decir/cumplir lo que de otra manera no se podría decir.

Un último ejemplo será el “mal de ojo”, estudiado por Seligmann, con el cual reforzará la idea que venía tratando sobre el pensamiento mágico y la cercanía entre decir/cumplir. Y a partir de los ejemplos, concluirá que lo ominoso, eso que retorna desde lo inconciente, en este caso, parece depender del yo, específicamente, del pensamiento omnipotente del yo<sup>21</sup>. Esta situación lo lleva a pensar en las concepciones antiguas del animismo, tanto individual como social, donde “el narcisismo irrestricto de aquel periodo evolutivo se ponía en guardia frente al equívoco veto de la realidad. Parece que en nuestro desarrollo individual todos atravesáramos una fase correspondiente a ese animismo de los primitivos, y que en ninguno de nosotros hubiera pasado sin dejar como secuela unos restos y huellas capaces de exteriorizarse; y es como si todo cuanto hoy nos parece “ominoso” cumpliera la condición de tocar estos restos de actividad animista e incitar su exteriorización” (Freud, 1919h, p. 240).

Y si bien, ya hemos ido mencionado su conclusión, no podemos dejar de señalar y corroborar que la definición dada por Schelling, en el primer camino, fue tomada por Freud no como un mero ejemplo, sino como una hipótesis de investigación en la medida que el desarrollo de la lengua sedimenta en las palabras múltiples y diversos significados a lo largo de la historia.

“Ese nexo con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling, según la cual lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1919h, p. 241). El prefijo *un* de *unheimlich* será para Freud, desde su lectura teórica, *la marca de la represión*. Similar ocurrió con *Gradiva* y con el recién nombrado *Anillo de Polícrates* –esta vez, yo los tomo como ejemplos del trabajo de Freud.

Tampoco podremos dejar de señalar que a continuación, será el mismo Freud quien explicita la diferencia en cuestión: “Solo nos resta someter a prueba la intelección que hemos obtenido, ensayando explicar con ella algunos otros casos de lo ominoso” (Freud, 1919h, p.241). Esta vez sí habrá ejemplos.

Sin embargo, resta una tercera parte en este trabajo; crucial para nuestro cometido, ya que, de alguna manera, pone en duda todo lo que ha venido explicando para acotar que es posible que las mismas situaciones señaladas, puedan provocar el sentimiento contrario a lo ominoso, esto es, el sentimiento de lo cómico.

Y dice: “Debemos entonces admitir la hipótesis de que para la emergencia del sentimiento ominoso son decisivos otros factores que las condiciones por nosotros propuestas y que se refieren al material. Y hasta aquí podría decirse que con esta primera comprobación queda tramitado el interés psicoanalítico por el problema de lo ominoso; el

<sup>21</sup> Para Freud no hay representación posible de la muerte en el inconciente. De ahí que la omnipotencia del pensamiento retorne para hacernos presente uno de los deseos más íntimos del hombre-desde la perspectiva del yo-, vivir hasta la eternidad y cuánto más si es de vuelta al seno materno. ¿O es que no estamos dispuestos a matar para vivir? Al respecto, dice Freud en este escrito entre guerras: *seguimos pensando como los salvajes*. Lo dijimos también cuando situamos las distintas formas de pensamiento, conservadas, unas junto a las otras.

resto probablemente exija una indagación estética. Pero así abríamos las puertas a la duda sobre el valor que puede pretender nuestra intelección del origen de lo ominoso desde lo entrañable reprimido” (Freud, 1919h, p. 246).

Una vez más y como ha ocurrido en otros trabajos, como el que alude al chiste (1905), deja abierta la puerta para las futuras indagaciones estéticas en lo que respecta al material con el que se trabaja y al modo como se trabaja, aunque por ahora, para rescatarse de sus últimas acotaciones, Freud plantea que los ejemplos que contradicen su conclusión son los que han sido sacados de la literatura y entonces cabría hacer la diferencia entre lo que se lee y lo que se vive, ya que la literatura no puede escapar de ser, de alguna manera, fuente y vía de placer.

Mientras tanto, yo me pregunto ¿Por qué ahora, sí habría que hacer esta diferencia? ¿En qué quedó la realidad de los afectos, actualizados en las producciones literarias, donde, por ejemplo, podría ser posible, bajo ciertas condiciones, la convivencia de lo ominoso y lo cómico, no sólo en la literatura?

Sabemos que Freud se ha valido, entre otras cosas, del discurso literario para plantear hipótesis y continuar la investigación. Sabemos que, en muchas oportunidades, estas hipótesis literarias, sin más, las ha tomado como ciertas y se ha empeñado en comprobar la afirmación. Sabemos que lo ha hecho no por la lógica o realidad material que las sostiene sino por los afectos que las actualizan. Y entonces, por qué ahora no precisa volver a la instancia de las figuraciones de afecto y volver a interrogar ese momento en que la exageración de lo ominoso, en un giro satírico, puede hacer que el terror se transforme en una comicidad irresistible, con la consecuente ganancia de placer.

En esta oportunidad Freud opta por teorizar y seguir avanzando en la línea de evitar el displacer.

Luego aclara que lo ominoso vivenciado será distinto de lo ominoso de la creación literaria.

En lo primero retornarán los complejos infantiles como el tema de la castración y la vuelta al seno materno, también podrán retornar antiguas formas de pensamiento que se creían superadas, donde el yo se ve enfrentado a la posibilidad de la desintegración y, en última instancia, a la muerte.

En lo segundo, con respecto a las creaciones literarias, podrán estar presentes las primeras, sin embargo, he ahí la **paradoja**, puntualizada por nosotros como la **posibilidad de transformación de los afectos que muestra la novelización de los sujetos discursivos.**

Y señala:

*“Muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en ésta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real”* (Freud, 1919h, p. 248).

Para Freud las transformaciones y riquezas de la ficción, son mayores, en la medida que hay mayor libertad para escoger el universo figurativo. En este sentido, las premisas literarias no tendrían por qué quedar fijadas a la realidad y, en consecuencia, los efectos ominosos podrían ser aumentados o disminuidos según lo requiera el autor, considerando que el autor trabaja sobre lo superado. Por lo mismo, sería posible abrir al sentimiento ominoso nuevas posibilidades que, según Freud, faltan en el vivenciar, el cual se vive de manera pasiva.

Luego me pregunto ¿faltan? O es que estos discursos, en su palabra sedimentada a lo largo de los años/siglos, nos están mostrando o conservan algo de la realidad que de otro modo no podemos/no queremos ver/pensar. ¿Estaríamos dispuestos –bajo ciertas condiciones- a descubrir risa en el trauma? ¿Se permitiría el psicoanalista, trabajador con el sufrimiento de las personas, abordar la comicidad como una forma de elaboración y cómo? ¿Se lo permitió Freud pensar, ya pasada la primera guerra mundial y en vísperas de la segunda mientras elaboraba este trabajo?

O, como preguntábamos anteriormente ¿Qué hay con la posibilidad de las transformaciones de los afectos en su contrario, como un destino de pulsión? En fin, qué más hay en este “entre” que brinda la emergencia simultánea de dos afectos contradictorios que está mostrando la literatura. ¿Se trata única y exclusivamente de afectos contradictorios, cuáles los mecanismos, cuál la etiología?

Y si es cierto que lo ominoso de la ficción se refiere a lo superado, qué paso con entender, al menos en parte, que las producciones artísticas son también producciones del inconcientes, qué pasó con la actualización de los afectos en vías de tramitación, qué pasó con el “arreglárselas” para dar los deseos por cumplido. Si lo que hace el creador literario tiene algo que ver con lo que falta “en la realidad” volvemos al lugar de las idealizaciones, donde se cree que hay algunas “maravillosas personalidades” que, como los dioses, tendrían la facultad de crear y nombrar las cosas desde la nada.

Por su parte, continúa Freud: “Las ánimas en el Infierno de Dante o las apariciones de espectros en Hamlet, Macbeth, Julio César de Shakespeare, pueden ser harto sombrías y terroríficas, pero en el fondo son tan poco ominosas como el festivo universo de los dioses homéricos” (Freud. 1919h, p. 249).

## III.II. LO CÓMICO

La posibilidad de encontrar lo ominoso “puro” en la literatura es prácticamente insostenible para Freud, ya que en mayor o en menor grado tendría componentes festivos o giros satíricos que harían de lo ominoso algo grotesco. Además, estéticamente es insostenible, en tanto la estética es placer.

Ahora, ¿hasta qué punto podría ser insostenible también en la vida de los hombres, si tomamos como ciertas las figuraciones que presenta la literatura?

Desde Freud, no hay elementos suficientes para dar respuesta a esta interrogante, ya que la teoría ha sido construida sobre la observación de fenómenos patológicos, lo que ha llevado a conformar una explicación etiológica del tratamiento y de la investigación que apunta desde la misma base a evitar el displacer. Por lo mismo, el estudio etiológico acerca de la producción de placer, se encuentra más bien en ciernes, aunque algo de ello se puede comprender desde los análisis que Freud realiza al juego infantil y las posibilidades que tendría éste de ser continuado en el soñar despierto, en los chistes, juegos de palabras, y, por sobre todo, en las producciones artísticas, donde se encuentran también la literarias.

Lo anterior se confirma, cuando al interior de la obra de Freud, se encuentran reflexiones como las que citamos:

“El campo en que nos sentimos seguros es el de la patología de la vida anímica; ahí hacemos nuestras observaciones, ahí adquirimos nuestras convicciones. Sólo nos

aventuramos a formular un juicio sobre lo normal cuando lo colegimos en los aislamientos y deformaciones de lo patológico. Una vez que hayamos superado esta aversión, discerniremos cuán grande papel les incumbe, para la inteligencia de los procesos anímicos, a las constelaciones estáticas así como a los cambios de vía dinámicos de la cantidad de investidura energética” (Freud, 1927d, p.161).

No será casual encontrar esta cita en un pequeño trabajo sobre el humor. Tampoco será casual entender por qué su trabajo sobre el chiste, publicado en 1905, le pareció una bifurcación y por qué quizás adentrarse en el ámbito estético no formó parte de la búsqueda de principios universales.

No obstante, ello no impide hacer algunas precisiones respecto a la comicidad, que, al igual que el trabajo con lo ominoso, deja abiertas las puertas a los posibles aportes que desde la estética y la literatura en general, se puedan agregar.

Por ahora, éstas serán señaladas de manera descriptiva, teniendo presente que la inclusión de estos elementos en la tesis, sólo se comprenderá una vez leído a Bajtín, para quien la risa de la comicidad se sostiene como un principio universal de los hombres y de la historia de la humanidad que además puede ser conservado en la literatura, específicamente en la novelización de los sujetos discursivos, haciendo enlace con los tiempos venideros.

Parto entonces:

- desde el humor se contribuye a lo cómico a través de la mediación del superyó; por medio de la redistribución de los montos pulsionales o desplazamientos de investiduras, la atención cambia de lugar. El superyó logra situarse como padre frente a un niño, o dicho de otro modo, cobra el poder suficiente para sofocar, esto es, modificar las reacciones del yo, sin embargo, esta vez la actitud no es severa sino humorística. Para ello, el humor se sirve de una ilusión, un engaño al yo, de ahí lo patético y lo grandioso, piensa Freud, en términos de hacer creer al yo que triunfa o que obtiene placer, aunque la realidad le demuestre lo contrario.
- Desde el chiste se contribuye a lo cómico por el aporte que otorga el inconciente a una primera elaboración conciente-preconciente. Aquí el placer nace por la cancelación de la inhibición, que permite reabrir las fuentes cegadas del placer cómico que niega la crítica racional.

La risa es el ahorro de gasto en tanto ella es una descarga y la palabra misma o su efecto pareciera ser la cancelación o la ruptura de la cancelación, sino la vía misma hacia la fuente del placer. Tanto el chiste como el humor y lo cómico, tienen un efecto liberador.

Sin embargo, **la risa de lo cómico** es para Freud FRANCA, a diferencia del humor, que se sirve de la ilusión para reír y del chiste, que puede incluso operar como agresión; aunque todos, en su característica más originaria, apuntarían a evitar el displacer, pero esta vez sin resignación. En este sentido, la risa de lo cómico no precisa distraer la atención para cancelar la inhibición, **lo hace de manera directa**, al servirse de lo ingenuo, lo inculto, el disparate, en fin, lo que para el pensar serio podría ser “la tontera”, bien podría ser considerado una expresión espontánea del placer estético o goce estético.

- “Lo cómico se produce en primer lugar como un hallazgo no buscado en los vínculos sociales entre los seres humanos (...) originariamente, es probable que sólo en sus cualidades corporales, más tarde también en las anímicas, o bien en sus manifestaciones” (Freud, 1905c, p. 180). Se requiere necesariamente de otro.

- Lo cómico se entiende como un placer derivado de una comparación, que en tanto proceso mental evoca el placer originario de reencontrarse con lo igual, y hace posible aligerar el gasto intelectual que conlleva el proceso de abstracción. Al parecer sería esta comparación, entendida también como elaboración o forma de pensar, la que lograría sortear la resistencia del yo, ya que el yo se mantendría trabajando en pos de la comparación –no ajena a ella-, para evitar el displacer y el consecuente gasto psíquico que genera el encuentro con lo diferente y desconocido. Por lo mismo, ahora se puede entender mejor por qué en la producción de lo cómico no se precisa el engaño ni la distracción, es más “contamos con el yo”.
- La fuente, el placer derivado de una comparación, alude en última instancia a una comparación de cantidad en los gastos psíquicos no al contraste del contenido. Según Freud, esto se juega a nivel de preconciente. Y, por lo mismo, es probable que lo cómico sea una forma de elaboración psíquica en cuanto pasa por hacer conciente lo inconciente, a diferencia de lo ominoso que es una falla, lo reprimido no se elabora, irrumpe. El chiste es una irrupción del inconciente, al modo del lapsus. El humor, bien podría ser un engaño, algo así como una falsa elaboración.
- Ahora, no sólo se descubre el sentimiento sino también el poder de hacer que algo sea cómico. De ahí la importancia de abrir la posibilidad de ganar placer, porque si bien puede ser usado con tendencias agresiva, para Freud esto no forma parte de su característica primera y espontánea. De ahí también su vínculo con el **juego** y su continuidad en la **estética**, puesto que los hombres no se contentarían sólo con vivenciarlo sino también con **producirlo**.
- Hay distintos medios para que algo o alguien se vuelva cómico y ellos también algo tienen que decir en cuanto a los orígenes del placer cómico: el descolocar, sacar de situación, la imitación, la caricatura, parodia, travestismo, desenmascaramiento, todos, formando parte del **rebajamiento de lo sublime**. Dicho de otro modo, **la comicidad de la comparación será la degradación**, es en ésta en la que se da el ahorro del gasto psíquico no en lo sublime, que exige niveles superiores de elaboración/abstracción.

Sin embargo, queda aún una interrogante “¿Qué condiciones tienen que añadirse o qué perturbaciones atajarse para que la diferencia de gasto puede arrojar efectivamente placer cómico?” (Freud, 1905c, p. 205).

“La respuesta precisa a esa pregunta coincidiría con una exposición exhaustiva sobre la naturaleza de lo cómico, para la cual, no podemos atribuirnos ni aptitud ni competencia” (Freud, 1905c, p. 206).

### III.III. DIALOGISMO ANTI-MONOLÓGICO

Se abre el espacio para dialogar con Bajtín en la medida que se piensa que sus planteamientos y reflexiones pueden contribuir al desarrollo del psicoanálisis, tomando en cuenta las interrogantes que Freud deja sin responder.

Por ahora se ingresa desde el interés estético con la finalidad de poder recoger la visión que tiene Bajtín de los tiempos originarios, donde todos los géneros podían convivir. Específicamente, lo serio y lo cómico, relacionándose uno con otro, en tanto la risa y la fiesta

popular estaban lejos de verse afectados por el proceso de descomposición que impuso el dominio del pensamiento lógico racional, con sus distintas modalidades de represión.

Lo anterior permitiría mirar lo cómico y lo ominoso, juntos, en la ambivalencia que presenta la imagen grotesca, leerla en sus indicios, rescatando, por sobre todo, la risa como un discurso transformador (un afecto/pensamiento, no sólo una descarga fisiológica, como lo fue también en un momento el sueño), que forma parte y se conserva en la cultura popular, cultura importantísima, por su vitalidad, en las épocas de grandes transformaciones (entiéndanse individuales y colectivas).

Así también sería posible pensar hasta qué punto podría ser insostenible, también en la vida de los hombres, sostener la existencia de lo “ominoso puro”, si tomamos como ciertas las figuraciones que presenta la literatura?

Porque “cuando lo grotesco se pone al servicio de una tendencia abstracta, se desnaturaliza fatalmente. Su verdadera naturaleza es la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase indispensable, inseparable de la afirmación, del nacimiento de algo nuevo y mejor. En este sentido, el sustrato material y corporal de la imagen grotesca (alimento, vino, virilidad y órganos corporales) adquiere un carácter profundamente positivo” (Bajtín, 1965, p. 62).

Interesa entonces, entender la risa, la risa festiva de lo cómico popular, como un principio universal, que –dirigida contra toda concepción de superioridad- articula la concepción del mundo, del hombre, asegurando la cura y el renacimiento, sin perder conexión con los “problemas filosóficos importantes”.

Y en este caso, en particular, interesa entenderla ligada a la cura psicoanalítica, toda vez que ella, la cura, se propone recuperar la capacidad de disfrutar.

Teniendo en cuenta estos puntos, quisiera traer brevemente la historia de la risa propuesta por Bajtín, historia en la que también podemos rastrear el origen de la novela occidental, entendida como un proceso de novelización de los sujetos discursivos. Situación que como iremos viendo, resulta de suma relevancia cuando se trata de volver a la producción literaria para continuar la investigación psicoanalítica.

En este sentido, para Bajtín, fue la risa, principio universal, la que “organizó las más antiguas formas de representación del lenguaje, formas que inicialmente no fueron otra cosa que una burla del lenguaje ajeno y la palabra directa ajena” (Bajtín, 1975, p. 480), en la que la voz de los otros se conservaba, en ésta, la verdadera risa, ambivalente y universal.

Ahora bien, en ella, tampoco se excluía lo serio sino que, por el contrario, se complementaba y purificaba del dogmatismo, la unilateralidad, la esclerosis, el fanatismo, el miedo y la intimidación. Y he aquí también su función en la evolución histórica de la cultura y de la literatura, a saber: la de no fijar la seriedad a un único nivel, preservar la integridad de lo ambivalente y restituir la publicidad de la imagen inconclusa del hombre.

Nos estamos refiriendo así al gran **género de lo serio-cómico**, tal vez, el primer género a partir del cual, a lo largo de la historia, se fueron desprendiendo los otros. Donde la seriedad, lejos de manifestarse cerrada, grave, abstracta, unilateral y dogmática, se encontraba abierta, en la medida que intuía que participaba de una visión inconclusa y contradictoria de la realidad hombre-mundo.

Al respecto, baste mirar a Sócrates con su diálogo de plaza, en la que dos sujetos se encuentran en un espacio común y se preguntan sin temor a sumergir el pensamiento en una alegre relatividad.

Baste también mirar al sátiro de Menipo, quien sonríe mientras habita los reinos de ultratumba. Con él hasta lo más sagrado se vuelve cercano, concreto y alcanzable, porque nos lleva a la zona del máximo contacto, del contacto ordinario, que combina de manera burda la aguda problematización con la fantasía utópica.

Así, ambos, Sócrates y Menipo, aproximándose y familiarizándose con ciertos aspectos del mundo, para investigarlos libremente; movilizándose entre lo serio y lo cómico, para entrar en la discusión de “eso” que suelen llamar: problemas filosóficos importantes.

Al respecto, dice Bajtín: “En este mundo totalmente familiarizado el argumento se mueve con extraordinaria libertad fantástica: del cielo a la tierra, de la tierra al infierno, del presente al pasado, del pasado al futuro” (Bajtín, 1975, p. 26). No obstante, ello no quiere decir que la relación entre discursos sea simple y llevadera; más aún, el choque pone al descubierto el carácter de lucha que se entabla entre los distintos discursos, lo que plantea, a su vez, la comprensión como un acto a ser concebido en un encuentro, tanto de acuerdos como de desacuerdos. Es ahí donde surge la alternativa del **enriquecimiento**: después del diálogo que hace que los hablantes ya no sean los mismos.

Y es que esta seriedad, la de los primeros tiempos, no le teme ni a la parodia ni a las otras formas de risa, porque convive y participa de la infinalización, donde lo cómico se expresa en las formas y rituales de la fiesta, en las obras cómicas verbales y en las diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero. En este sentido, la risa lejos de ser algo abstracto, nos recuerda antiguas/primitivas formas de pensar/elaborar, que con su aspecto burlón y denigrante comparte la alegría de la renovación tanto material como corporal.

En este origen, dice Bajtín, se encuentra integrado lo serio y lo cómico, lo dialógico y lo monológico. En él es posible sostener que **el pensamiento aún no ha dominado el lenguaje en términos de abstracción**. Es el cuerpo el que está sobre la mente, es el evento de una fiesta comunitaria el que torna ajena la disociación. De tal modo, **es el carnaval antes de la religión, antes de la mitología**, el que se ubica en el contexto de lo discursivo con su concepción festiva del mundo, y donde la literatura se conecta con la vida.<sup>22</sup>

El carnaval, sí: “situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (Bajtín, 1965, p. 12), como son lo concreto y lo sensible; donde no hay distinción entre actores y espectadores, porque todos (el pueblo, dice Bajtín) viven el carnaval; si hay carnaval, entonces: todos juegan. Sí, lo fueron las saturnales romanas, sobrevivientes y grandes exponentes de la festividad de la renovación universal durante la Edad Media, donde la risa aún distaba mucho de reducirse al ridículo, porque compartía la bipolaridad, la vitalidad y las tonalidades triunfantes del nacimiento y la renovación.

El carnaval, continúa explicando Bajtín, “es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media. Todas esas formas presentaban

<sup>22</sup> Al respecto, podríamos encontrarnos en las primeras etapas del pensamiento señaladas por Freud: ese pensar práctico que nos acerca a la percepción, al recuerdo, en suma, a los primeros intentos de figuración. No obstante, Freud construye/figura desde la mitología y aquí Bajtín nos está proponiendo un antes, que tendría que ver con el carnaval. Así, desde esta perspectiva, el origen/nacimiento deja de ser una experiencia traumática y bien podría pasar a ser una fiesta. Habrá que ver en qué disposición se encuentran los psicoanalistas para ingresar la experiencia del carnaval a la teorización; considerando que el carnaval, desde la perspectiva de Bajtín se entiende como una segunda forma de vida del pueblo, basada en el principio de la risa, es la vida festiva, es el reino utópico de la universalidad, la libertad y la abundancia, es la parodia de la vida ordinaria; distinta de la parodia moderna. ¿Es que acaso este contexto no podría reconducirnos a replantearnos el lugar al llega SU MAJESTAD, THE BABY?

un lazo exterior con las fiestas religiosas. Incluso el carnaval, que no coincidía con ningún hecho de la vida sacra, con ninguna fiesta santa, se desarrollaba durante los últimos días que precedían a cuaresma” (Bajtín, 1965, p. 14). Y es que una fiesta sólo puede ser concebida como tal, si se instala sobre bases concretas que dan cuenta de concepciones determinadas de tiempos biológicos y/o culturales. Más aún, una fiesta requiere necesariamente de concepciones superiores, de objetivos superiores que incluso la sancionen, para instalarse con su risa radical y presentar de manera despiadada su propia concepción, no menos seria que el “punto de vista serio”.

Al respecto, estamos hablando de todo un siglo que vive bajo la influencia carnavalesca de la cultura cómica popular, caracterizada por “la lógica de la cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamiento bufonescos” (Bajtín, 1965, p. 16).

Así, **mil años de risa popular fueron incorporados a la literatura del Renacimiento**. La risa pasó “del estado de existencia espontánea a un estado de conciencia artística, de aspiración a un objetivo preciso. En otras palabras, la risa de la Edad Media, al llegar al Renacimiento, se convirtió en la expresión de la nueva conciencia libre, crítica e histórica de la época. Esto fue posible porque después de mil años de evolución, en el transcurso de la Edad Media, los brotes y embriones de esta tendencia histórica, estaban listos para eclosionar.” (Bajtín, 1965, p. 70).

No obstante, cabe mencionar que ya en la Edad Media, es posible constatar una cierta separación entre lo serio y lo cómico. De hecho, la cultura de la risa evoluciona fuera de la esfera oficial, de la ideología y literatura seria. La literatura paródica, por ejemplo, es una literatura recreativa (un juego marginal) que se escribe en los ratos de ocio y luego se lee en las fiestas.

Sin embargo, **no tomar en cuenta la risa popular conlleva una grave deformación en la comprensión de la conciencia cultural y, por tanto, también individual**. Ello porque, de algún modo, la burla medieval contenía los mismos temas que el género serio, aunque la diferencia estaba en el mundo que ésta construía, donde además, dada la existencia no oficial, era posible radicalizar su lucidez.

En este punto, es importante tener presente el modo como Bajtín aporta una nueva mirada a la Edad Media, llegando incluso a hablar de un tiempo en el que la “literatura mixta”, esto es, serio-cómica, se constituye en un documento importante e interesante de la lucha y la penetración mutua de las lenguas.

Y donde nosotros, por nuestra parte, no podemos olvidar que estas lenguas también están figurando afectos; y hablar de afectos, implica necesariamente hablar de deseos, empujes pulsionales, *decantaciones de la acción de estímulos exteriores que en el curso de la filogénesis influyeron sobre la sustancia viva, modificándola*” (Freud, 1915c, p. 116).

Propone entonces Bajtín, una organización de los contenidos histórico-culturales distinta, ya que oscurecer la Edad Media implica oscurecer el Renacimiento. Desde esta perspectiva, la visión carnavalesca del mundo es la base profunda de la literatura del Renacimiento. Desde ahí también, es imprescindible conocer el realismo grotesco de la Edad Media para comprender el realismo del Renacimiento. La idea es evitar perder la riqueza transformativa que guardan estas figuraciones, con el fin de reducirlas a extravagancias, costumbres pintorescas, o simples sátiras, donde el valor del polo positivo queda reducido a la mínima expresión.

**En este sentido, preciso es revalorar el polo positivo que implica la degradación de lo sublime, en tanto, es en lo degradado donde se conserva a sus anchas el principio inferior de lo ambivalente, principio fundamental para el renacimiento y renovación material y corporal .**

Por lo mismo, no se trata de realizar una simple degradación de las cosas o las ideas. No, el punto es dar vuelta, desfigurar lo serio a partir de la búsqueda de analogías y consonancias (sea en el sonido, en la imagen, etc.) que dejen al descubierto el lado débil del sentido; revelar el sinsentido a través del juego y la risa.

Sostengo también que será considerando estos planteamientos que el psicoanálisis podrá encontrar nuevas perspectivas para explicar:

- en qué consiste la elaboración psíquica que utiliza la degradación,
- cuándo se utiliza y bajo qué condiciones
- y cuáles podrían ser las características del material elegido para realizar dicha elaboración, que además tiene la característica o cualidad de la comicidad, o sea, procurar placer.

En cuanto a la primera interrogante, siguiendo a Bajtín, podremos decir que “en el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo alto y lo bajo poseen allí un sentido completa y rigurosamente topográfico. Lo alto es el cielo; lo bajo es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz corporal, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo único inferior para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo.” (Bajtín, 1965, p. 25-24).

¿Cuándo?

Alude a los tiempos de transformación, crisis y rupturas de los cánones que se creían certeros y dominantes en la vida de las personas, en la historia, la cultura en general. En el umbral que parece concentrar en un instante y de manera simultánea la mayor heterogeneidad posible, donde se recuerda lo que no puede ser sino presente y se avizora un mañana renovado. En el umbral que pudo ser ese tiempo/espacio, acotado de las fiestas medievales en el que es posible mostrar otra verdad y por tanto volver a interrogar desde la insistencia de los deseos. En el umbral que hoy debemos estar atentos a descubrir.

Ahora, por qué, qué características puede tener la risa festiva de lo cultura cómica-popular, que logra rescatarse de la opresión y embrutecimiento del cual puede llegar a ser víctima un pueblo.

“Es obvio que la comicidad no fue nunca un agente de violencia, ni erigía hogueras. La hipocresía y el engaño no podían reír. La risa no prescribía dogmas; no podía ser autoritaria ni amedrentar a nadie. Era una expresión de fuerza, de amor, de procreación, de renovación y fecundidad: estaba vinculada a la abundancia, la comida, la bebida, la inmortalidad terrenal del pueblo, el porvenir, la novedad que abría nuevos caminos.” (Bajtín, 1978, p. 90).

Por lo mismo, la risa festiva y recreativa tiene la característica de plantearse como una victoria frente al miedo. Con su propio discurso aclara la conciencia del hombre y revela un mundo nuevo. Dicho de otro modo, la comicidad devela el terror al poder, al misterio, al mundo, se opone a la mentira, a la adulación y a la hipocresía, vuelve lo temible ridículo y destruye el poder a través de la boca del bufón.

**La risa emerge como una forma defensiva y legalizada, eximida de las hogueras. En ella se protegen las nuevas concepciones, pero también se conserva lo vivo de lo antiguo.**

De esta manera, junto a la perspectiva histórica, estará también la perspectiva literaria que no puede sino ser cultural:

“Mientras que las principales variantes de los géneros poéticos se desarrollan dentro del curso de las fuerzas centrípetas unificadoras y centralizadas de la vida verbal-ideológica, la novela y los géneros artísticos-prosaicos se formaron históricamente dentro del curso de las fuerzas descentralizadoras, centrífugas. Mientras que la poesía, en las cúspides socioideológicas oficiales, resolvía la tarea de la centralización cultural, la nacional y política del mundo verbal-ideológico, y en los bajos fondos, en los escenarios ambulantes de las ferias, resonaba el habla de los bufones, el remedo de todos los idiomas y dialectos, se desarrollaba la literatura de los fabliaux, de las canciones callejeras, de los refranes, los chistes, etcétera, donde no había ningún centro lingüístico, donde se jugaba vivamente con los lenguajes de los poetas, los científicos, los monjes, los caballeros, etcétera y donde todos los lenguajes eran las máscaras y no había una faz lingüística verdadera e ineludible” (Bajtín, 1975, p.98).

Es por esto también que no da lo mismo el tipo de discurso y las interpretaciones con las que se decide dialogar e investigar. En este caso, por ejemplo, ahora estamos destacando la literatura popular cómica, específicamente las figuraciones/imágenes grotescas, características de la Edad Media, con su complejo sistema de imágenes que **muestran una forma concreta de vida, no sólo una forma artística** .

Al respecto, no estamos hablando del grotesco subjetivista, característico de la época pre-romántica y parte del romanticismo, en que se pierde la riqueza popular y carnavalesca de las figuras y en que bien podrían entrar los trabajos de Hoffmann y la dramaturgia del Sturm und Drang, por nombrar algunos exponentes, que, no cabe duda, influyeron en las transformaciones de lo grotesco. El punto es que si me interesa visualizar este grotesco es por la evolución que presenta lo grotesco en general, donde no podemos obviar sus orígenes e interpretar todo lo anterior bajo el prisma único de lo romántico o lo moderno.

Porque si bien es cierto que el romanticismo grotesco es reaccionario al clasicismo del siglo XVIII, “responsable de tendencias de una seriedad unilateral y limitada: racionalismo sentencioso y estrecho, autoritario estatal y lógica formal, aspiración a lo perfecto, completo y unívoco, didactismo y utilitarismo de los filósofos iluministas, optimismo ingenuo o banal, etc. – De hecho- El romanticismo grotesco rechazó todo eso y se apoyó sobre todo en las tradiciones del Renacimiento, especialmente en Shakespeare y Cervantes, que fueron re-descubiertos. El grotesco de la Edad Media fue recuperado a través de estos

escritores.” (Bajtín, 1965, p. 39). Tampoco es menos cierto que en el grotesco romántico “el carnaval” se reduce a una especie de representación en soledad y la risa se vuelca en ironías.

De ahí, por ejemplo, las imágenes del loco, el doble o el diablo que presenta Hoffmann, donde la risa claramente se encuentra atenuada, lo que corrobora la visión de Freud, respecto a las posibilidades que encuentra al poder “depurar” la figura ominosa. Pero al olvidar o desconocer los orígenes de este grotesco romántico, estamos, de alguna manera, errando en la interpretación y, por lo tanto, en la toma de conciencia que conlleva hacernos cargo, no sólo de lo que nos muestra la angustia sino también de los elementos que sólo proveerá la comicidad, en su sentido transformador.

Después del romanticismo, mitad del siglo XVIII, lo grotesco quedará relegado a lo cómico vulgar, una forma de sátira al servicio de la agresión, desprovista de la profundidad y el universalismo de las imágenes grotescas características de la Edad Media y luego del Renacimiento. Pese a ello, Bajtín reivindica el siglo XVIII, y lo presenta como una época de concretización y visualización de la conciencia cotidiana laboral.

Similar situación se desplegará en el siglo XIX, con la risa reducida a la mínima expresión, esto es, sátira y recreación. En este sentido, es posible observar cómo la novela cómica degenera en temas alegóricos y decorativos; de la ambivalencia pasa a la frivolidad, lo que implica la desaparición del espíritu popular y utópico. El diálogo termina en una murmuración de carácter malicioso. Rabelais, Cervantes y Shakespeare se consideran graciosos, extravagantes; no hay cultura para entenderlos en tanto el discurso hegemónico reduce la alternativa y la conciencia ajena. Más aún, el interés se ha centrado en los géneros más cercanos a lo serio, a la palabra directa, como, por ejemplo, la epopeya, la tragedia y los géneros líricos.

**Recién en el siglo XX (siglo en el que se ubican la mayoría de los trabajos de Freud) será posible visualizar una “nueva reaparición” a partir del grotesco modernista, que seguiría la línea romántica y lo grotesco realista, que continuaría con la línea de la cultura popular. Sin embargo, sigue siendo difícil descubrir en la risa un criterio de verdad, una cosmovisión, en fin, una ambivalencia, dando cuenta de la incompletud. Así, resulta difícil también encontrar ejemplos dialógicos, quizás, porque toda cosmovisión, todo discurso debe ser serio.**

No obstante, pese a todo, se reitera que es inadmisibles pensar en la presencia de un solo tono (el serio), en tanto no se puede desconocer culturalmente la heterogeneidad y multiplicidad de éstos. Más aún, es probable que en la palabra seria se encuentren huellas, acentos, tonos de la lengua popular.

Por lo demás, la risa, a la base de lo grotesco, ha sido una forma, probablemente dentro de otras formas, en que ha logrado sobrevivir y preservarse como una instancia de elaboración (no sólo una descarga fisiológica). Con ella, junto a la cosmovisión carnavalesca, ha mantenido viva la posibilidad de romper “la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal, liberando a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que queda así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades.” (Bajtín, 1965, p. 50).

Ahora, continuado con esta breve revisión, y aún teniendo en mente la tercera interrogante, respecto a las características que podría tener la elaboración del discurso cómico; debemos hacer algunas precisiones con relación, al menos por ahora, a dos variantes que presenta la comicidad. Porque si queremos **descubrirla**, como decía Freud, debemos necesariamente conocerla en sus múltiples manifestaciones, lo que obviamente

deja, una vez más al descubierto, que este estudio no es más que una puntualización, un señalamiento que invita a investigar.

Primero, nos detendremos en la **parodia**:

Una de las formas más antiguas de representación de la palabra ajena; un fragmento del universo cómico unitario e integral “destinado a crear un correctivo cómico y crítico para todos los géneros, lenguajes, estilos y voces directas existentes y a obligar a percibir tras ellos otra realidad, contradictoria y no aprendida por ellos” (Bajtín, 1975, p. 488). La parodia, en su doble orientación, pone en evidencia el carácter bivocal de la palabra y otorga un carácter festivo al mundo en todos los niveles. Lo corporiza y aligera en una especie de revelación que, a través del juego y de la risa, representa y ridiculiza todo aquello que se concibe superior. Recordemos, por ejemplo, la liturgia de los borrachos, o el testamento del cerdo, donde se ingresa a las formas verbales del ridículo y la exageración con la finalidad de afectar a la palabra seria.

Hasta antes de Bajtín no se había puesto especial atención en el método de ridiculización. Producto de su análisis, la risa y la parodia, emergen como agentes disruptivos que destacan la importancia de la palabra del otro en el discurso del uno, pero cuando el lenguaje de la risa deja de corresponderse con las verdades primordiales, esta vez, en beneficio de la sátira, se reduce a la ironía, donde la fuerza está en la negación del polo positivo de la imagen. Se olvida entonces la renovación, la fertilidad, el crecimiento, la superabundancia y el nacimiento como fuentes de enriquecimiento. Lo positivo se vuelve abstracto y pierde la característica de ser un complejo híbrido lingüístico intencional, intencionalmente exagerado e interpretado <sup>23</sup>.

Así, ya no estamos frente a las características de la sátira menipea, en la que la parodia y las ridiculizaciones, en sus múltiples estilos y lingüismos ponían en juego los elementos utópicos de un presente inconcluso, reflejo realista de un mundo socialmente variado y contradictorio. El autor satírico se coloca fuera del objeto aludido y se le opone. Con ello destruye la integridad del aspecto cómico del mundo, por lo que la risa se convierte en un fenómeno particular, distinta de la ambivalencia popular en la que la opinión que se expresa se encuentra en permanente evolución.

Pasamos entonces a la segunda variante, la **ironía** :

Durante el romanticismo la ironía es la forma de la risa más difundida, sin embargo, desprovista de los aspectos amorosos, bondadosos, incluso silenciosos, se vuelve un género abstracto en el que ya no es posible, o cuesta mucho poder verse a sí mismo desde afuera o a partir del otro. Este tipo de ironía, más seria y más distante de la risa, hace que el discurso se vuelva hegemónico y dogmático, como si la palabra se fuese separando del hablante, de la situación y de la actitud que implica la comunicación.

Ya no estamos frente al hablante cómico de la plaza, solidario con el público, que no se opone a él, ni trata de aleccionarlo, no lo acusa, ni lo asusta sino que ríe con él. Con la ironía ríen unos pocos, quizás, porque en su constitución misma se congrega lo particular y privado, no obstante, se pueda incluir la parodización de algunas formas públicas heroicas... siempre moviéndose desde lo imperceptible hasta la voz alta, bordeando la risa

---

<sup>23</sup> Entenderemos dicho concepto, acuñado por Bajtín respecto a la parodia, como una interpretación recíproca y activa de las lenguas y los estilos, como dos puntos de vista no traducibles el uno al otro. Puesto así, resalta una vez más la relación que tiene la parodia con el carnaval. Es la reversión del concepto de imitación de Aristóteles, es el antes de la crítica en tanto se basa en el cuerpo y en el diálogo. Al respecto, recordemos la parodia medieval, basada en la concepción grotesca del cuerpo, en la groserías, imprecaciones y juramentos, distinta al estilo contemporáneo, en el que poco queda del sentido ambivalente regenerador.

y por qué. Porque la visión o imagen histórica del hombre que nos figura Bajtín, alude a un hombre que habla, dialoga y se inserta en la infinalizante cadena de enunciados.

Y con relación a ello, enfatiza: “el hombre moderno no declama, sino que habla, esto es, habla mediante sobreentendidos y con reservas” (Bajtín, 1970-1971, p.354). Más aún, si la declamación ha podido subsistir es porque ésta se ha integrado como parte constitutiva de la parodia en la novela. Ahí están los sujetos discursivos de los géneros elevados y declamantes –sacerdotes, profetas, predicadores, jueces, jefes, etc.-, porque para Bajtín estos sujetos, los declamantes, no existen en la vida real. No existen en la medida que todos tienen el mismo derecho a la palabra.

**Por consiguiente, nadie tiene mayor o menor capacidad interpretativa y la risa no es una forma empobrecida de pensar, con relación a lo serio. En definitiva, el ser humano participa de todos los discursos, usando los géneros. Ver esto de otro modo, implica, de alguna manera, segregar la vida y, por lo tanto, errar en la conciencia.**

Hecho este breve –brevísimo- recorrido histórico-literario-cultural de lo cómico-serio, nos quedan algunas últimas reflexiones por hacer, respecto al diálogo que nos interesa plantear con Bajtín para luego volver a Freud.

Por ejemplo, a qué nos convoca Bajtín cuando piensa que una de las preguntas a analizar debiese dirigirse a las instancias que hoy nos hacen reír. En este sentido: buscar el más allá del chiste, reducido y descompuesto donde, finalmente, pareciera ser que sólo algunos ríen; el más allá del humor que bien puede ser entendido como una falsa elaboración.

Queda rastrear en el umbral donde lo cómico, aún conviviendo con lo serio, parodia a la palabra y al estilo directo del yo.

Ahora, dicho análisis nos obliga a tomar conciencia de los dos nombres que tienen las cosas y las personas, a saber el alto y el bajo, para adentrarnos en la pluralidad de los discursos y no quedarnos sólo en la dimensión epistemológica, sino también adentrarnos en el espacio de la estética y la ética, ya que en lo bajo se anida una estrecha relación con el tiempo, los cambios sociales e históricos.

Nos obliga además, a dejar de de lado los por qué, en términos del origen mítico o de las raíces rituales, en la medida que lo que interesa es la producción literario-artística que tiene la risa en el destino de la palabra. Dicho de otro modo, interesa la historicidad de la risa y sus posibles figuraciones, entendidas como construcción, elaboración del pensamiento acerca de los hombres, su cultura.

En esta misma línea, Bajtín propone una estética distinta a la de Aristóteles. Propone la estética de lo no cerrado, de lo infinalizado, perpetuamente en movimiento y con posibilidad de ser reacentuado y/o enriquecido, según los discursos que se convoquen.

De ahí la necesidad de volver a interesarse en la parodia, en la ridiculización, en fin, en el uso equívoco de cualquier palabra, porque en ella se cruzan al menos dos lenguas, dos estilos, dos puntos de vista, dos pensamientos, dos sujetos hablantes, comunicándose, no para asimilarse o perderse el uno en el otro sino para escucharse y dialogar. He ahí la liberación y, por supuesto, el enriquecimiento.

Y es que si para Bajtín, aún reímos, es porque la risa ha logrado abrirse paso a lo largo de la historia para fertilizar de manera creativa el lenguaje de los hombres. En ella se mantiene viva una visión distinta del mundo, universal e inconclusa, al menos, como un recuerdo confuso de las antiguas osadías carnavalescas. Algo de encanto queda. De

hecho es una actitud estética intraducible para la lógica racional, una actitud que permite percibir de otra manera la realidad.

Es decir: “es una determinada forma de la visión artística y de la cognición de la realidad y representa, por consiguiente, una determinada manera de estructurar la imagen artística, el argumento y el género. La ambivalente risa carnavalesca poseía una enorme fuerza creadora y formadora del género. La risa solía abarcar e indagar un fenómeno en su proceso de cambio y transición, fijando en él ambos polos de la generación en su carácter permanente, edificante y renovador” (Bajtín, 1963, p. 241).

De lo anterior se desprende también una visión distinta de la muerte, una muerte que se aleja de las concepciones trágicas para adentrarse a la tierra y acercarse al cuerpo-concreto del hombre. Se trata, por ejemplo, de la muerte embarazada y del seno materno haciendo de sepultura, se trata del escarnio y la glorificación, la injuria y la alabanza, el entronar y destronar al rey. Quizás, por lo mismo, el héroe parece más bien una improvisación libre en medio de un proceso vital inagotable, en eterna renovación y siempre actual. Ahí estarán también, el bufón, el tonto, el loco, el idiota, todos, puestos en una posición para ver/mostrar lo que los otros no ven- no quieren ver-, para seguir cualquier destino y figurar/jugar en cualquier situación con los excesos del inconcluso rostro humano.

En este sentido, Bajtín rescata la conciencia histórica y se proyecta al futuro, mirando lo vivo que ha permanecido en el pasado y desde ahí/desde allá propone una abrirse a una seriedad nueva, lúcida y libre, que pueda compartir con lo cómico popular. En suma, una seriedad que rechaza el pasado absoluto, la tradición y el nacionalismo asfixiante.

De tal modo, estudiar el diálogo, dice Bajtín:

“Permitirá iluminar mejor y más profundamente muchos fenómenos de la lengua que se manifiestan más plena y nítidamente en el discurso dialógico, en el cual se revela la naturaleza del lenguaje como medio de comunicación y arma de lucha” (Bajtín, 1974, p. 160).

Permitirá también adentrarse en el campo de la representación del mundo y del hombre, y mirar cómo estas representaciones han ido variando de acuerdo con los géneros y las épocas de desarrollo de la literatura.

Volvemos entonces, al inicio de este recorrido, a esos primeros tiempos en la que lo serio y lo cómico, por un lado, se constituyen en el antecedente de la novela, y por otro, específicamente **lo cómico hace de enlace para los tiempos venideros**.

Será la risa la que acorte las distancias, porque posee la fuerza de acercar los objetos; trabaja en la zona de máxima proximidad. Se introduce en el contacto con lo corriente, familiar y cotidiano para revolver y poner al revés todo lo que pueda tener algo con lo oficial.

Opuesto al extrañamiento que puede provocar lo serio, lo ominoso, “la risa destruye el miedo y el respeto ante el objeto y ante el mundo, lo hace un objeto de contacto familiar y con esto prepara una investigación absolutamente libre de él. La risa es un factor esencialísimo en la creación de esa premisa de la osadía sin la cual es imposible la asimilación realista del mundo. La familiarización cómica y popular –lingüística del mundo es una etapa excepcionalmente importante e indispensable en la formación de la libre creación científico cognoscitiva y artístico realista de la realidad europea” (Bajtín, 1975, p.535).

De ahí que la risa no sólo posea valor **artístico** sino también **ético** y **epistemológico**, como he intentado decirlo a lo largo de este capítulo. De ahí también que si seguimos su

historia, en términos de las reducciones y deformaciones que la afectan es por sobre todo, por el valor cultural dinámico y cuantitativo que ello implica.

**Con este principio podemos volver a las producciones artísticas que permitirán continuar la investigación psicoanalítica. Podemos volver, por ejemplo a la novela, considerada como un sistema que congrega géneros y que posee una gran capacidad transformadora en la medida que anuncia cambios que en otras áreas del conocimiento pueden estar más ocultas. La novela se contacta con el presente inconcluso y da la posibilidad de movilizarse, ya que tiende a todo lo que no está terminado.**

“En ella el pasado absoluto, la tradición y la distancia jerárquica no desempeñan papel en el proceso de su formación como género; la novela se formó precisamente en el proceso de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo y del hombre, de disminución del objeto de la representación artística hasta el nivel de la realidad inacabada y corriente. La novela desde el comienzo mismo, se construyó no en la imagen distante del pasado absoluto, sino en la zona de contacto directo con esa contemporaneidad inconclusa...con ella y en ella en gran medida nació el futuro de toda la literatura” (Bajtín, 1975, p. 552).

Puesto así, la novelización de los otros géneros podrá ser entendida como un enriquecimiento que dista mucho de ser una imposición, es más, emerge como una liberación de lo muerto y convencional.

Además, tampoco podemos olvidar que el estudio de los sujetos discursivos sólo cobra sentido en la medida que éstos se encuentran insertos en la vida real y si algo tiene que ver la literatura en ello es porque ésta se dedica al estudio de los acontecimientos multiseculares.

Las nuevas lenguas tienen su origen en los géneros populares, es ahí donde está el diálogo y el consecuente enriquecimiento, en tanto la palabra siempre es de alguien con relación a alguien en un momento y tiempo determinado.

Y todo para ingresar al movimiento infinalizado de la pluralidad de los discursos, porque el lenguaje es cronotópico, un tesoro de imágenes que permite hacer la historia de la conciencia humana. De hecho no hay lenguaje sin género, ni enunciado sin género. Cada enunciado es, en Bajtín, un análisis de la historia literaria previa.

Finalmente, espero haber podido mostrar cómo Bajtín reconstruye la historia de la literatura occidental a partir de la risa y su relación con lo serio y cómo esta mirada distinta de la literatura, en tanto discurso que dialoga con otros discursos, promueve una visión del hombre y del mundo mucho más abierta y alegre, por cuanto el hombre, de alguna manera se hace cargo de su incompletud.

Con la risa y sus distintas modalidades de contacto, Bajtín revaloriza los géneros bajos y construye un universo discursivo paralelo en el que todos tienen los mismos derechos para hablar.

Arte y vida aparecen juntas.

Y quizás, uno de los mayores aportes es que Bajtín escribe como dice que los hombres hablan, es decir, no declama; habla, dialoga y se borra de su propia escritura para relativizar el yo, destronarlo y entrar a la infinita cadena de los enunciados, donde las palabras nunca tienen el mismo sentido y donde tampoco interesa la solución sino la riqueza de la problematización, es decir, la **reacentuación**.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Señalaré:

- los puntos que me parecen centrales al momento de demostrar la participación que ha tenido el discurso literario al interior de la obra de Freud,
- las puntualizaciones freudianas respecto de lo cómico, teniendo en cuenta que son muy pocos los espacios de reflexión que destina a lo largo de su obra,
- por lo mismo, termino con las posibilidades de enriquecer la comprensión freudiana a partir de un primer acercamiento a los planteamientos literarios de Bajtín, fundamentalmente, los que permiten comprender la comicidad como un principio universal

### Sobre la participación del discurso literario en la obra de Freud:

1. El discurso literario **ingresa** a la investigación psicoanalítica freudiana bajo el siguiente **supuesto**: ésta se dedica al mismo objeto que le interesa conocer a Freud, el alma, o sea, la psiquis. Los poetas llevan la delantera en figurar las condiciones bajo las cuales los hombres eligen su objeto de amor y el modo como concilian fantasía y realidad.

2. Es **demostrable** el ingreso del discurso literario en la investigación, desde el momento en que Freud no puede dar cuenta, esto es explicar los fenómenos psicopatológicos que observa, sea a través de constructos neuronales o de conocimientos psicológicos. Respecto a los primeros considera la dificultad y el tiempo que requeriría comprobar experimentalmente los procesos de funcionamiento psíquico. En cuanto a los segundos, señala encontrar ausencia de explicaciones psicológicas que consideren los fenómenos al modo cómo él los está viendo.

3. En ausencia de conocimiento psicológico y biológico experimental, Freud tomará **posición** al lado de los poetas y supersticiosos del pueblos. El hará la teoría científica de lo que sus aliados no se cansan de figurar. No obstante, para ello elegirá la figuración que, probablemente para él, mejor muestra lo que quiere explicar.

Sin ser la única, pero obviamente la de mayor relevancia, utiliza la saga de edípica y teoriza: un objeto no sólo es percibido como objeto sexual sino también como objeto de agresión, en tanto, habría una pulsión originaria, agresiva y natural en el niño, que secundariamente se volcaría al exterior. Sólo una obra de arte bien realizada, podría haberse ahorrado el repudio y la condena ante tamaña inmoralidad, que, por lo demás, da cuenta, según Freud, de lo que todos hemos deseado: quedarse con la mamá, matar al papá, suplantarle. Y de ahí los variados síntomas que insisten desde el inconciente.

4. Es justificable entonces la **participación** del discurso literario en el espacio que queda **entre** la observación, que implica recopilación tanto de antecedentes bibliográficos como clínicos, y la futura teorización, lo que vendría siendo la conformación de la teoría psicoanalítica, propiamente en su aspecto metapsicológico. Reitero el valor de este espacio como una instancia de pensamiento no necesariamente una secuencia lineal.

5. Específicamente, y más allá de la cita o el ejemplo, el discurso literario entra a la investigación psicoanalítica, al menos, en dos modalidades. La primera para **modelar hipótesis** explicativas que permitan continuar el desarrollo del pensamiento científico. Aquí

se destaca el valor afirmativo con que sostiene la figuración artística empleada. Por ejemplo: las tramas de *Edipo Rey* y *Hamlet*, el verso de Schiller. La segunda modalidad alude a la prueba, **contrastar hipótesis** en la obra respecto a la validez de las explicaciones teóricas que Freud construye. Ejemplo: el uso que hace de *Gradiva*, lo que a su vez permite hacer la distinción entre aplicación –donde predomina la elaboración- y ejemplo –donde predomina la repetición con la finalidad de reforzar la idea que se sostiene-.

6. El discurso literario se adelanta al conocimiento científico y psicológico en tanto ingresa de manera directa al inconciente. Goce estético mediante, presenta **una vía distinta de acceso al inconciente**. En este sentido, no necesita el análisis de la resistencia del yo; o bien la salta, la rompe, o se mueve por donde no hay, porque simplemente no ha sido instalada. Aquí entrarían las figuraciones, el uso de la polisemia de las palabras, la risa de lo cómico, expresiones que encuentran una posibilidad de ser desplegadas en las creaciones artístico-literarias mediante el uso de diversas técnicas.

7. ¿Cómo se adelanta la literatura? Freud piensa que el poeta “dirige su atención a lo inconciente dentro de su propia alma, espía sus posibilidades de desarrollo y le permite la expresión artística en vez de sofocarlas mediante una crítica conciente. De esa manera averigua desde sí lo que aprendemos en otros, las leyes a que debe obedecer el quehacer de eso inconciente; pero no le hace falta formular esas leyes; ni siquiera discernirlas con claridad: debido a la actitud tolerante de su inteligencia, ellas están encarnadas en sus creaciones” (Freud, 1907a (1906), p.6). Así, el discurso literario, con su **pensar figurado** propone un “visto”, y hace posible ver pensado lo que hasta ahora no hemos visto y, consecuentemente, no pensado debido a las resistencias y/o inhibiciones.

8. ¿Cómo? El placer por la lógica-racional ha sido subrogado por el placer previo o **placer estético**, puerta de entrada para un placer mayor, producto de la supresión de las inhibiciones, que permiten abrir las fuentes pulsionales del placer.

9. La **fuerza** con la que trabaja el poeta alude a la **fantasía**, sin embargo, no es menor que ésta, si insiste, no es necesaria y exclusivamente por la frustración, sino más bien por una hiperintensidad de la pulsión.

10. De ahí, el **destino** de la pulsión con que se corresponden las producciones artísticas: la **sublimación**, donde la pulsión sexual se une con la pulsión de autoconservación y se distancia de la vía de satisfacción original. Sublima, no resigna.

11. Entre fuerza y destino se encuentran las primeras huellas del quehacer poético: el **juego**. Juego que una vez planteada la segunda tópica de las pulsiones alude fundamentalmente al concepto de compulsión de repetición, un derivado que haría caso omiso al principio del placer, porque lo que es placentero para una instancia no necesariamente es para otra, porque previo al dominio del principio del placer parece necesario poder dominar el estímulo que genera displacer y porque pareciera ser que no hay olvido respecto a las experiencias que fueron satisfactorias. De ahí la insistencia. La figura y desfigura más allá de la resignación, donde el juego, y luego la producción artística –goce estético mediante- se las arregla para **decir cosas que otra forma no puede decir/ cumplir respecto al deseo y dominar los estímulos displacenteros**. De esta forma es posible sostener que el poeta no sólo figura, o piensa de determinada manera en tanto produce, el poeta juega.

12. Para Freud, “El artista es originariamente un hombre que se extraña de la realidad porque no puede avenirse a esa renuncia de satisfacción pulsional que aquella primero le exige, y da libre curso en la vida de la fantasía a sus deseos eróticos y de ambición. Pero él encuentra el camino de regreso desde ese mundo de fantasía a la realidad; lo hace merced

a particulares dotes, plasmando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades efectivas que los hombres reconocen como copias valiosas de la realidad objetiva misma” (Freud, 1911, p. 229). **El artista transita entre realidad y fantasía.**

13. Las “particulares dotes” se referirán al uso de las **técnicas artísticas**, entre las cuales destaca Freud: la identificación, mediante la seducción, del lector con el héroe, el manejo de la duda o la distracción de la atención con el fin de sortear las resistencias del yo, la producción de un placer previo, también entendido como goce estético, que en el fondo persigue ir hacia las fuentes pulsionales del placer. A veces, más categórico que otras, Freud dirá que el psicoanálisis es poco y nada lo que puede decir, no obstante, las interrogantes respecto al material que se elige, a los caminos y procesos que transforman las impresiones y los recuerdos en creaciones artísticas se mantendrán vigentes a lo largo de toda su obra, puesto que para Freud **no se trata sólo de una creación individual sino de una creación que recoge la historia de la humanidad y presenta figuras para pensar un tiempo venidero.**

14. Es aquí, cuando nuestro interés deja de situarse en las características psíquicas/vivenciales de quien produce una creación artística y pasa a centrarse no sólo en el valor **estético**, sino también **ético** y **epistemológico** que implica considerar **una producción artística que transita la realidad histórica cultural a lo largo de años, siglos, dialogando con otras muchas y diversas producciones.** Es aquí cuando constatamos que Freud deja abierta la posibilidad de dialogar con la estética, en la medida que es el carácter estético que tiene la literatura la que permite diferenciar las figuraciones artísticas de las neuróticas. En ellas, se conserva algo más que la historia individual.

15. Ya no se trata entonces de una concepción, una manera de pensar individual sino también de una **concepción – una manera de pensar- social y universal.** Al respecto, tampoco podemos olvidar que lo que Freud buscaba comprobar era la existencia de **principios universales**; el amor y el odio que encontró en *Edipo Rey* y *Hamlet*, el cumplimiento del deseo en *Gradiva*, el ahorro del gasto psíquico en el chiste.

16. Quedará abierta la posibilidad de volver a los trabajos culturales desarrollados por Freud para entablar un nuevo diálogo con la literatura y enriquecer los últimos puntos señalados.

### **Puntualizaciones freudianas respecto de lo cómico**

Desde el punto de vista de lo dramático, lo patológico, en fin, lo ominoso, desde Freud y desde el modo como él usa la literatura para investigar, se ha avanzado bastante en la búsqueda de principios universales que permitan ampliar la comprensión etiológica de la vida anímica de las personas.

Sin embargo, en la línea de lo cómico y de las oportunidades que ofrece el discurso literario para ampliar el conocimiento psicoanalítico en esta área, aún quedan muchas interrogantes por resolver. Si bien, Rabelais, Cervantes y Shakespeare, exponentes importantes en la expresión artístico-literaria de la comicidad, fueron leídos por Freud, no fueron considerados en este aspecto. Quizás, porque él mismo reconoce no tener suficiente conocimiento con relación a la estética, tampoco aptitud o competencia para estudiar de manera exhaustiva la naturaleza de lo cómico.

De lo anterior, se desprende que tanto la estética como lo cómico interpelan a Freud en algo que quedará pendiente durante toda su obra, a saber, explicar la etiología, los determinantes que influyen en la producción del placer que genera el trabajo, en términos **elaborativos** de lo estético y específicamente lo cómico.

Dice Freud: “El campo en que nos sentimos seguros es el de la patología de la vida anímica; ahí hacemos nuestras observaciones, ahí adquirimos nuestras convicciones. Sólo nos aventuramos a formular un juicio sobre lo normal cuando lo colegimos en los aislamientos y deformaciones de lo patológico. Una vez que hayamos superado esta aversión, discerniremos cuán grande papel les incumbe, para la inteligencia de los procesos anímicos, a las constelaciones estáticas así como a los cambios de vía dinámicos de la cantidad de investidura energética” (1927d, p.161).

No obstante, es posible encontrar algunas especificaciones, teniendo en cuenta que lo cómico nunca fue un tema central en la obra de Freud. Aquí se destacan como futuras variantes de investigación, ya que en un estudio más detallado, podrían ser probadas y enriquecidas al ampliar, por ejemplo, el conocimiento que se tiene de los aportes Bajtín.

Se mencionan de manera descriptiva:

1. La risa, en términos generales, tiene que ver con el ahorro del gasto psíquico que apunta a evitar el displacer. Ella es una descarga y la palabra misma o su efecto pareciera ser la cancelación o la ruptura de la cancelación, sino la vía misma hacia la fuente del placer.

2. La **risa de lo cómico**, a diferencia del humor, que se sirve de la ilusión para reír y del chiste, que puede incluso operar como agresión, es **franca**. Además, no precisa distraer la atención para cancelar la inhibición, **lo hace de manera directa**, al servirse de lo ingenuo, lo inculco, el disparate, en fin, lo que para el pensar serio podría ser “la tontera”.

3. **La comicidad se descubre en los vínculos sociales entre las personas**, es probable que primero en la cualidades corporales. De ahí la importancia del encuentro entre un yo y un otro.

4. Específicamente, **la comicidad**, como dijera Freud, **nace del descubrimiento de las maneras de pensar de lo inconciente**, quien compulsivamente a través de la comparación insiste reencontrarse con lo igual como una forma de evitar el displacer y ahorrar el gasto psíquico que demanda formas superiores de pensar. Ahora bien, esta comparación por sí sola no asegura la comicidad, debe necesariamente ir asociada a la **degradación** de lo sublime. Es ésta la degradación que explicita el ahorro y se salta la angustia que genera la irrupción de lo ominoso.

5. La comicidad en tanto **se produce**, requiere hacer conciente lo inconciente. De ahí que no estemos hablando de una simple descarga, como puede ser la risa, ni tampoco de una irrupción del inconciente, como puede ser el chiste. Cuando hablamos de producir comicidad, nos referimos a una elaboración para la cual **se cuenta con el yo**. Recordemos que el deseo de reencontrarse con lo igual se mantiene vivo a lo largo de toda la vida por tanto aún en la inconciencia nunca dejamos de comparar. Recordemos también que el yo tiene aspectos concientes e inconcientes. Por eso, para que el yo produzca de manera voluntaria la comicidad requiere conciencia, sólo así recupera el dominio de la capacidad de comparar rebajando lo sublime, degradando.

6. Así, el inconciente no necesariamente retorna desde lo dramático. Retorna desde lo cómico, y considerando algunas imágenes de Hoffmann, decimos o más bien hipotetizamos: **puede retornar, bajo ciertas condiciones, en los dos modos**.

7. Bastará entonces contar con: el trabajo de 1919, “*Lo ominoso*”, la muñeca Olimpia de Hoffmann, la interpretación de Freud -lo ominoso, en su giro satírico, se vuelve grotesco- y las puntualizaciones acerca de lo cómico, para ampliar las perspectivas de comprensión respecto a lo que retorna desde el inconciente y tomar conciencia de las implicancias, tanto individuales como socioculturales que ello implica. En palabras de Freud, habrá que

conocer la etiología y sus determinantes, en definitiva, volver a la pregunta **¿de dónde viene?**

8. **¿Y dónde buscar?** En esta tesis, hemos demostrado que una posibilidad de investigación psicoanalítica, además de la existencia “espontánea” de los afectos, la ofrecen los discursos literarios en sus expresiones artísticas.

Por lo tanto, voy a Bajtín y cito:

“El problema de lo grotesco y su esencia estética solo puede plantearse y resolverse correctamente dentro del ámbito de la cultura popular de la Edad Media y la literatura del Renacimiento, y en este sentido Rabelais es particularmente esclarecedor. Para comprender la profundidad, las múltiples significaciones y la fuerza de los diversos temas grotescos, es preciso hacerlo desde el punto de vista de la cultura popular y la cosmovisión carnavalesca; fuera de estos elementos, los temas grotescos se vuelven unilaterales, anodinos y débiles.” (1965, p.52)

### **Enriquecimiento:**

Desde esta perspectiva, y considerando los puntos señalados anteriormente, se abre la línea del pensamiento freudiano que establece la posibilidad de estrechar lazos con la estética, específicamente la que alude al estudio literario de lo grotesco, donde lo ominoso y lo cómico parecen convivir de manera simultánea.

Ello plantea para la investigación psicoanalítica una nueva interrogante, por cuanto, la expresión de lo grotesco en el discurso literario, deja al descubierto, la posibilidad de pensar que algo de este orden también pudiese ser percibido en el funcionamiento psíquico, lo que a su vez podría dejar de manifiesto tanto la falla, en términos de represión, como la propia liberación, que da curso a la expresión y, por lo tanto, permite generar vías de satisfacción para los deseos.

Requisito indispensable será entonces continuar desarrollando el análisis en ciernes acerca de lo cómico y lo grotesco propuesto por Freud y contrastarlo con las figuraciones que presenta la literatura. Si bien, de lo cómico hay más antecedentes en su obra, de lo grotesco, sólo se cuenta con una idea general, en cuanto a que éste se refiere a una exageración de lo ominoso lograda por el giro satírico. Luego, vale el método de Freud, que sostiene que en ausencia de conocimiento psicológico, sentido tiene recurrir a la literatura.

Por ahora, se cuenta con una primera y breve aproximación al pensamiento de Bajtín, suficiente para realizar los últimos señalamientos de esta tesis, respecto a las posibilidades que figura la literatura para continuar la investigación:

1. Si se toma **la risa de lo cómico** al modo como la plantea Bajtín, esto es, en su aspecto transformador, ambivalente, organizador del lenguaje, provista de un sustrato corporal y material, activa participante del renacimiento y la renovación, y se considera que además ésta risa tiene la particularidad de sostenerse como un **principio universal**; se puede entonces, “concluir” desde una perspectiva freudiana que ésta bien podría reconducirse a la vertiente pulsional que **hace referencia al Eros**, y que hizo referencia (en sus primeros tiempos de elaboración teórica) al amor del verso de Schiller.

2. Principio universal implicará para Freud, referirse a lo **originario** no sólo de la historia individual sino de la historia de la humanidad.

3. Entender la comicidad como organizadora del lenguaje y además ubicarla en el origen de la historia humana, implica relacionarla con las **primeras formas de pensar**.

La comicidad, un tipo específico de comparación, que alude a degradar lo sublime, sería parte constituyente del pensar práctico, el cual depende necesariamente de las experiencias de reproducción y, en consecuencia, del recuerdo y la percepción.

Desde aquí sería posible comprender, por un lado, el sustrato material y corporal que guarda la comicidad. Y por otro, la convivencia con otros modos de comparación, de hecho, no todas las comparaciones son cómicas, aspecto que podría confirmar la convivencia inicial que se da entre lo serio y lo cómico, planteada por Bajtín. No obstante, cabe aclarar que las distintas modalidades del pensar práctico, sean serias o cómicas, apuntan a la misma finalidad, a saber, evitar el displacer.

Ahora, el punto que hace la diferencia es que lo cómico, no sólo evita el displacer, su manifestación procura placer. En esta línea, tiene sentido decir que **lo cómico se descubre**.

Por su parte, lo serio, al seguir la línea de las abstracciones del discernimiento y crítica, podrá sustraerse de la regla de evitar el displacer en pos de procurarse un saber *acerca de* la cualidad. De este modo, el displacer ya no se jugará en un sustrato material corporal, sino en la lógica que no tolera contradicciones.

4. Decir que la comicidad es constituyente del pensamiento, necesariamente lleva a decir que es **constituyente del aparato psíquico y, por lo tanto, probablemente del yo**. Su aporte radica en que, al degradar lo sublime, conserva el principio inferior de la ambivalencia como parte constituyente de la configuración psíquica del hombre, principio necesario y fundamental para el renacimiento y la renovación.

Se recuerda que para Freud el aparato mental se plantea como un sistema, o mejor dicho, como instancias de registro. Desde la ambivalencia que sostiene Bajtín, el registro es a la vez negación y afirmación e implica, al menos, dos tonos, lo alto y lo bajo.

Ahora, si en el inconciente la negación como representación no tiene posibilidad de representación (no así lo contradictorio), se puede hipotetizar que la comicidad se juega en dos dimensiones, en la negatividad debe participar necesariamente la conciencia del yo – en tanto elabora la negación y la registra-. De este modo, sólo el polo positivo podrá ser víctima de la represión.

De ahí que no considerar la comicidad y sus especificidades en el proceso de hacer conciente lo inconciente implica, de alguna manera, sino errar, al menos deformar lo que se puede entender por dicho proceso, donde el foco apunta a recordar, una modalidad que permite dirigirse al motivo primero de la fuente pulsional (el cuerpo), a partir de la cual se figuran los deseos.

5. Ahora, si la comicidad forma parte de estas primeras formas de pensar, bien pudiera suceder que al ser superada por modos de pensar más complejos, ésta quedara relegada al inconciente. se confirma lo mencionado en el punto anterior a propósito de la ambivalencia: lo que queda en la superficie de la comicidad es el polo negativo (en el preconciente), lo que se reprime o sofoca es su vertiente positiva (en el inconciente).

En todo caso **sofocada, no es inexistente**, en la medida en que en las comparaciones se conserva el deseo siempre vivo de encontrarse con lo igual (el primer objeto que satisfizo la pulsión). Aunque habría que tener presente que el deseo se articula sobre la base de una pulsión que carece de objeto, en tanto el objeto se percibe de forma parcial. De hecho, la experiencia originaria de satisfacción, como instancia que permite la articulación del deseo y que activa el empuje pulsional, por medio de la representación libidinal del objeto, se construye también según el modelo de la alucinación primitiva, la que se tuvo en ausencia del objeto que devino satisfactor. Entonces, cada objeto real sería parcialmente gratificante

y parcialmente frustrante, no tanto por la naturaleza de éste, sino por las exigencias de satisfacción que se le imponen.

6. Lo cómico en tanto se quiere reproducir por el **placer** que procura, requiere necesariamente la toma de conciencia del polo positivo relegado por la represión. Por lo mismo, no puede ser considerada una mera descarga fisiológica.

A diferencia de otras variantes de la risa (el chiste, el humor), la risa de lo cómico **cuenta con el yo y proporciona una vía de acceso directa al inconciente**. En esta línea, Bajtín aclara, cuando dice que la risa puede “abarcar e indagar un fenómeno en su proceso de cambio y transición, fijando en él ambos polos de la generación en su carácter permanente, edificante y renovador” (Bajtín, 1963, p.241), la risa se mueve con facilidad entre conciencia –preconciencia- e inconciencia.

7. Lo **cómico en el umbral**, podrá ser la manifestación de un encuentro o reencuentro de esos primeros tiempos en que ambos polos podía convivir; será también el enlace con los tiempos venideros.

Lo cómico en el umbral, como una instancia de renacimiento y renovación, de alguna manera sitúa en la relación del yo con el otro -o lo otro, que bien pudiera ser lo inconciente- y recuerda que el diálogo entre discursos no es simple ni llevadero, más aún, el choque pone al descubierto el carácter de lucha que se entabla entre los distintos discursos, lo que plantea, a su vez, la comprensión como un acto a ser concebido en un encuentro, tanto de acuerdos como de desacuerdos. Es ahí donde surge la alternativa del **enriquecimiento**.

Y acaso no sea esto lo que persigue un análisis al abrir nuevas/viejas posibilidades de pensamiento que permitan, al decir de Freud, disfrutar más, trabajar mejor.

8. Desde una perspectiva freudiana, el pensamiento cómico podrá encontrar continuidad en el **juego** y el juego, en términos generales más que específicos, podría continuarse en la **literatura**; considerando a Bajtín, lo cómico se encuentra en el **carnaval** “en calidad de existencia espontánea” en su carácter festivo y lúdico, y más tarde en la **literatura** “en estado de conciencia artística”.

Incorporar el carnaval a la elaboración psicoanalítica, obliga a repensar el origen trágico, traumático y mitológico con que Freud figura su teoría de hacer conciente lo inconciente, tanto en términos individuales (el trauma del nacimiento, la saga edípica) como en términos sociales (la horda primordial con el asesinato del padre).

Al respecto, no es suficiente recuperar los deseos que cayeron bajo la roca de la represión, si en dicha recuperación o retorno, no se incluye la recuperación de un tiempo y un lugar en el que sea posible desplegar el carácter festivo y lúdico, sensible y concreto, que los conforma. Importa entonces pensar el tiempo y el lugar de la fiesta, como una segunda forma de vida de los hombres y del pueblo, donde todos juegan y participan de una forma distinta de presentar la realidad, posible aunque sea por un momento. De lo contrario, se vuelve a los destinos de la pulsión, donde no hay más alternativa que la resignación, o la sublimación, sino la enfermedad.

Este planteamiento refuerza y obliga a detallar aún más la idea freudiana en cuanto a recuperar la capacidad para disfrutar, que bien podría llamarse jugar. Al respecto, conviene diferenciar que es Freud (1927), autor de la teoría y no la teoría que construye, quien expresa la preferencia por investigar con fenómenos patológicos en la medida que los “fenómenos normales” le generan aversión.

Por otro lado, reincorporar las creaciones artísticas, entendidas como un “estado de conciencia artística”, a la investigación psicoanalítica, y específicamente las que aluden al

género cómico popular con sus imágenes grotescas, tiene una relevancia estética en tanto puede aclarar los espacios abiertos que quedaron en la obra freudiana respecto a **qué condiciones, etiológicamente hablando, podrían añadirse o evitarse para desplegar placer cómico.**

Pero, por sobre todo, tiene una relevancia ética y epistemológica, añadida a la estética, ya que considerar la literatura cómica popular en la riqueza transformativa que guardan sus figuras, evita fijar el discurso psicoanalítico a una seriedad grave, abstracta, unilateral y dogmática, lo que amplía sus posibilidades de expresar y construir nuevas conceptualizaciones que permitan comprender la vida anímica de las personas.

Finamente, preciso es recordar que la cura, el tratamiento que a la vez es investigación, no se consigue sólo con conducir las vivencias al pensamiento superior, éstas deben ser acercadas al polo perceptivo, lo más próximo a lo material, ahí donde conviven al menos dos tonos –lo cómico y lo serio-, para adentrarnos en la pluralidad de los discursos, en el uso equívoco de la palabra, donde la risa cómica mantiene viva una visión inconclusa y dinámica de la realidad.

Preciso es recordar también que la Literatura, con su forma de pensar en imágenes, en fin, sus ensalmes de palabras, sigue siendo una de las instancias en y de la vida de los hombres que más cerca los mantiene de su inconciente, donde lo que importa es que una vez facilitadas las vías que permiten movilizarse entre las distintas formas de pensamiento, se pueda mantener conectado al yo con sus aspiraciones más inconcientes, inconciente que se construye y modifica en función del contacto con la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M. De los apuntes de 1970-1971. En (1979/2005). *Estética de la Creación Verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores.
- (1965). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. (2ª reimpresión, 1989). Madrid: Alianza Editorial.
- (1963). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. (1ª reimpresión, 2005) M.D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1975). De la prehistoria de la palabra en la novela. En (1986) *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- (1975). La palabra en la novela. En (1986) *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- (1975). La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela). En (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- (1974). De los borradores. En (1997). *Hacia una filosofía del acto ético*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Freud, S. En (1981). *Sigmund Freud, Obras completas*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Tratamiento psíquico (tratamiento del alma) (1890a). Tomo I.
- Carta 52, Fragmentos de la correspondencia con Fliess (1950 (1892-1899)). Tomo I.
- Proyecto de psicología (1950 (1895)). Tomo I.
- Manuscrito N (1897). Tomo I.
- Carta 71 (1897). Tomo I.
- Sobre los recuerdos encubridores (1899a). Tomo III.
- La interpretación de los sueños (1900a). Tomo IV –Tomo V.
- Tres ensayos de teoría sexual (1905d). Tomo VII.
- Personajes sicopáticos en el escenario (1942a (1905 ó 1906)). Tomo VII.
- El chiste y su relación con lo inconciente (1905c). Tomo VIII.
- El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen (1907a (1906)). Tomo IX.
- El creador literario y el fantaseo. (1908e (1907)). Tomo IX.
- Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor, I) (1910h). Tomo XI.
- Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico (1911b). Tomo XII.
- El interés por el psicoanálisis, (1913j). Tomo XIII.

- Pulsiones y destinos de pulsión (1915c). Tomo XIV.  
5ª Conferencia. Dificultades y primeras aproximaciones. (1916 (1915-1916)). Tomo XV.  
23ª Conferencia. Los caminos de la formación de síntoma. (1917 (1916-1917)). Tomo XVI.  
Lo ominoso. (1919h). Tomo XVII.  
Más allá del principio del placer. (1920g). Tomo XVIII.  
Breve informe sobre el psicoanálisis (1924 (1923)). Tomo XIX.  
El yo y el ello. (1923b). Tomo XIX.  
El humor. (1927d). Tomo XXI.  
El malestar en la cultura. (1939 (1929)). Tomo XXI.  
Construcciones en el análisis (1937d). Tomo XXIII.  
Pezoa, C. (1999). Conflicto y agresión. Más allá de la frustración. Memoria para optar al Título de Psicóloga. Universidad de Chile, Chile.  
Rojas, H. (2008). *Las concepciones psicopatológicas de Sigmund Freud*. Santiago: Sociedad Chilena de Psicoanálisis, ICHPA.  
Shakespeare, W. (1951/1999). *Hamlet* (9ª reimpresión). Barcelona: Océano.