

Psicoanálisis aplicado a la literatura¹

Rodolfo Agorio

Resumen

Para el autor el psicoanálisis aplicado a la literatura difiere de la situación analítica ya que no se sitúa en el diálogo con el paciente sino que apunta al enfoque de diferentes aspectos de una obra dada en base a los descubrimientos del psicoanálisis. Centrándose en su alcance y limitaciones puntualiza que el psicoanálisis no nos da una visión unívoca y global de la obra sino que será siempre un análisis parcial. Considerados tipos de psicoanálisis aplicado: el que prescinde del autor y el que toma en cuenta los datos biográficos del mismo. Recorre ejemplos de la literatura: un episodio de la literatura medieval, Tristán e Isolda y el estudio de Freud sobre Moisés. Sostiene que entre poeta y lector hay un intercambio permanente aunque no diálogo estricto y que el analista recibe un constante mensaje del artista que provoca todo tipo de reacciones anímicas. Desde el punto de vista psicoanalítico no importan tanto los datos biográficos existentes como los que aquel puede aportar desde el estudio detenido de la obra. Rechaza un análisis aplicado que encasilla a los autores. Finalmente cuestiona las posturas estructuralistas que anteponen el texto al sujeto descartando el problema del creador.

¹ Publicado en la Revista Uruguaya de Psicoanálisis. Año 1969, T. XI, Nos. 3-4y Año 1970, T. XII. Nos. 1-2.

I

El presente artículo es una síntesis de un cursillo dictado por mí en la Asociación Psicoanalítica del Uruguay dentro del ciclo cultural de 1969.

El Psicoanálisis aplicado, como su propio nombre lo indica, difiere de la situación analítica propiamente dicha, ya que no se sitúa en el diálogo con el paciente, ni se ubica en la dinámica del campo operativo que se da con aquél, sino que apunta al enfoque de distintos aspectos de una obra dada, en base a los descubrimientos del psicoanálisis que nos permitan una mejor y más acabada comprensión de la misma.

La primera interrogante que se nos plantea de inmediato es sin duda sobre el alcance y limitaciones de la perspectiva psicoanalítica. El campo de su aplicación, como lo señala acertadamente Ricoeur, no tiene fronteras, no tiene límites. Los límites están dados, a nuestro entender, por la naturaleza misma de la labor e investigación analítica que debe circunscribirse a un área precisa, concreta y no como lo sostiene el mismo autor, al carácter “analógico” de las interpretaciones aplicadas. No podemos extendernos sobre este tema, pero pienso que el psicoanalista sin necesidad de recurrir a las analogías entre lo que ve en un paciente y el contenido de una obra literaria, tiene a su disposición en el momento actual todo un cuerpo de principios y normas que le serán de suma utilidad para sus propósitos.

Para hacer psicoanálisis aplicado se requieren algunas condiciones. El analista que quiere abordar un tema fuera de su tarea habitual del consultorio debe atenerse a lo que estrictamente el psicoanálisis le da, es decir, a los conceptos generales del mismo, tratando de no invadir otros terrenos, otras esferas, porque podría provocar más confusión que otra cosa. El analista debe ser modesto y sólo debe intervenir en lo que a él atañe. No debe olvidar nunca que toda obra literaria, -y me refiero a ellas como a cualquier otro producto de la cultura- puede ser enfocada no solamente desde un punto de vista analítico, sino también desde el punto de vista histórico, social, político, antropológico, filosófico, etc. En suma: el enfoque psicoanalítico, no nos da una visión

unívoca, exclusiva y global de la obra. Por penetrante, sutil y profundo que sea un análisis aplicado, necesariamente será parcial porque apunta exclusivamente a los aspectos psicológicos.

En los primeros tiempos de la actividad psicoanalítica, era muy frecuente que los psicoanalistas apoyaran o reforzaran sus conclusiones con datos recogidos de otras disciplinas como por ejemplo, la antropología, la historia y hasta la literatura. Esto obedecía indudablemente, a la necesidad imperiosa -sobre todo tratándose de una ciencia- de buscar la universalidad, ya que sólo pueden tener valor científico los descubrimientos que tengan carácter general y no simplemente individual. Se estaba a principios de siglo y no se tenía aún experiencia suficiente en el terreno de la práctica psicoanalítica: de ahí que para lograr la tan ansiada generalización no se titubeara en recurrir a ejemplos tomados hasta de la literatura. De esta manera se procedía a un psicoanálisis aplicado, pero al revés, tomando a tal o cual personaje literario o histórico, como comprobante de lo que se descubría en el paciente.

Cabe preguntarse ahora por qué ya desde sus comienzos estuvieron tan vinculados psicoanálisis y literatura. Esta situación se daba ya en los primeros historiales de Freud sobre la histeria. El mismo trataba de justificarse diciendo que si sus historiales no tenían la justeza que tienen los de otras especialidades, se debía a que él no podía hacer otra cosa dada la naturaleza del material que tenía entre las manos. Y entonces narraba con un estilo realmente cautivante al drama vivido por sus pacientes.

Alfredo Von Berger, citado por E. Kris en su libro *Psicoanálisis y Arte*, muerto en 1912, era un historiador de la literatura, crítico dramático y director del Teatro Imperial de Viena; se sintió profundamente emocionado por las historias clínicas de Freud al punto de publicar en una revista de crítica un artículo titulado “La cirugía del alma” que, según Kris será lo que más perdure de la “copiosa producción” de aquel autor. Dice Von Berger en ese trabajo, que los historiales de Freud hacían ver “cómo la experiencia y los recuerdos se estructuran en la mente del individuo”, concibiendo la idea de que algún día “será posible encarar el secreto más íntimo de la personalidad del hombre”. Pero lo más interesante es la observación hecha por Berger de que esa psicología ya había sido aplicada por los poetas. Tomando el ejemplo de Shakespeare, señala que Lady Macbeth era también una neurótica que recurría a los mismos mecanismos de defensa a que se refiere Freud y que tenían por objeto rechazar de su conciencia el horror del asesinato de Duncan y la aparición de Banquo. “Mediante ese y otros ejemplos, escribe Kris, Berger señalaba la posibilidad de que algunos de los principios dinámicos desarrollados en el estudio de Breuer y Freud pudieran servir para explicar la

acción y la conducta de los personajes de ficción”. Fue así el primero en bosquejar las posibilidades de lo que más adelante se convertirá en un campo de extensos estudios.

Pienso que nunca se insistirá demasiado en el vuelco revolucionario impuesto por el genio de Freud a la psicología académica. Y esto se dio desde el principio, desde la publicación de los historiales. Al contactar directamente con los neuróticos, al establecer con ellos un diálogo permanente y participar en cierta medida de los problemas, de los temores y angustias de los pacientes, el Maestro había dado un paso definitivo e irreversible hacia lo que marcaría un jalón en la historia de la Psiquiatría: la desalienización del enfermo mental. A partir de entonces este último deja de ser el tipo extraño, ajeno a la comunidad de los hombres “normales”, incomprendible en sus múltiples manifestaciones mórbidas. Sin temor a incurrir en exageraciones, yo diría que Freud humanizó al “loco”. Y es por esa razón que su obra está más vinculada con la de los poetas que con la de los científicos de su época. Hay en efecto, más psicología en cualquier escena de Shakespeare, o en una sola página de Stendhal, de Balzac o de Dostoiewski, que en toda la obra de los psicólogos positivistas y atomistas del siglo XIX, porque aquellos en sus creaciones enfocan al hombre concreto, auténticamente humano, mientras que los últimos se mueven en abstracciones y generalizaciones donde lo que es humano se esfuma, aparece como inasible o como una abstracción más. Si a todo esto, le agregamos las profundas intuiciones de los románticos quienes vislumbraron un mundo cuya existencia ni siquiera sospechaban los “científicos”, es fácil verificar el abismo existente entre una y otra concepción del hombre.

Una vez escrito lo que antecede que bien pudiera considerarse como un introito y un intento de justificar la legitimidad del psicoanálisis aplicado, entraremos de lleno en el tema.

Las ideas de Freud sobre el artista se pueden resumir, en términos generales, de esta manera: el artista como el neurótico fracasan en sus esfuerzos de adaptación a la realidad, con la diferencia de que mientras el último limita cada vez más su actividad por la elaboración de síntomas y por las inhibiciones que los esterilizan, el primero, mediante un complicado rodeo trata de reconquistar el mundo intentando sustituir esta realidad por otra. Y es aquí donde intervienen como motor principal en la creación artística las fantasías, las ensoñaciones y los sueños. A su vez son las frustraciones experimentadas el motor de lo que antecede. “Ante todo, escribe Freud, advertimos que el hombre feliz no fantasea, que sólo lo hace quien no halla satisfacción” y agrega luego refiriéndose a las fantasías: “cada una de éstas representa una realización del deseo, una enmienda de la realidad defraudante”. De ahí también las relaciones que establece Freud

entre las fantasías de los adultos y el juego de los niños. “El poeta procede igual que el niño al jugar: crea un mundo fantástico al que toma muy en serio, es decir, que lo dota de grandes cantidades afectivas sin dejar de separarlo netamente de la realidad”.

En el transcurso de mi exposición, entraré a considerar con la amplitud suficiente cada una de aquellas premisas, sus alcances, sus limitaciones y las reservas que han merecido por parte de críticos e historiadores del arte.

En términos generales puede afirmarse que existen dos tipos de psicoanálisis: el que prescinde del autor y el que toma en cuenta los datos biográficos del mismo. Podríamos agregar un tercero, este último muy bien explotado por Reik, mediante el cual en el curso del trabajo con el paciente, surgen en su memoria algunos versos o frases de determinado autor que luego de un exhaustivo autoanálisis Reik encuentra vinculados a alguna fase del análisis en cuestión. Yo encuentro sin embargo, que esto tiene más que ver con una actuación contratransferencial que le permite al analista tomar conciencia de lo que sucede en el campo operacional. En realidad la evocación señalada ya constituye en sí misma un análisis aplicado.

En lo que se refiere a las dos orientaciones a que hacemos mención más arriba, debemos hacer constar desde ya, que Freud usó indistintamente de una y otra, no demostrando que tuviera mayor predilección por ninguna de las dos. Para algunos autores, no analistas, el único psicoanálisis aplicado legítimo es el que prescinde del autor. Ricoeur por ejemplo, le reprocha a Freud el haber alentado a muchos psicoanalistas a seguir un camino equivocado que desemboca inevitablemente en lo que él llama mal psicoanálisis aplicado.

Afirma que valerse de los datos biográficos de un autor es un contrasentido porque “los documentos a los cuales la interpretación puede recurrir no son más significativos que los informes de terceros en el curso de una cura”.

En su oportunidad veremos los reparos que nos merece esta opinión. Por el momento diremos que el psicoanálisis mal aplicado no lo es tanto por el tipo a que se recurre como por la invasión en que se incurre de otras esferas o campos que le son totalmente ajenos, tal como decimos al principio.

II

Dos ejemplos de psicoanálisis aplicado. En algunos casos frente a un problema de orden literario, se establecen dos o más opiniones encontradas para tratar de resolverlo.

Es cuando se presenta esa divergencia de pareceres ante un problema concreto, que nosotros podemos aclarar no como críticos literarios, desde luego, ni como historiadores, sino exclusivamente desde el punto de vista psicoanalítico, algunos aspectos oscuros.

Así por ejemplo, en el siglo pasado un gran investigador, Gastón Paris, a quien los franceses deben la reactualización de la literatura medieval que habla sido dejada de lado y prácticamente relegada al olvido, debido a la distinta orientación que siguió la literatura francesa así como su propio Idioma; este autor formó una escuela y tuvo varios discípulos que continuaron sus investigaciones.

Refiriéndose a la literatura bretona dice París en Poemas y leyendas de la Edad Media: “en el concierto de mil voces de la poesía de las razas humanas, el arpa bretona es la que da la nota apasionada del amor ilegítimo y fatal y esta nota se propaga de siglo en siglo encantando y perturbando los corazones de los hombres con su vibración profunda y melancólica. Una concepción del amor como no se encuentra antes en ningún poema; del amor ilícito, del amor soberano, del amor más fuerte que el honor, más fuerte que la sangre, más poderoso que la muerte; de) amor que enlaza dos seres con una cadena que todos los demás y ellos mismos no pueden romper; del amor que los conduce a la desdicha, que los lleva juntos a la muerte, que les causa dolores y angustias pero también goces y delicias incomparables y casi sobrehumanas; esta concepción dolorosa y fascinadora nació y se realizó entre los celtas en el poema de Tristán e Isolda”. A través de este texto parecería que hubiese una contradicción, ya que por un lado habla del “amor más poderoso que la muerte” y por otro del “amor que los lleva juntos a la muerte”. SI embargo veremos que esta contradicción es aparente.

Un gran investigador español, D. Marcelino Menéndez y Pelayo, ve en cambio el desenlace fatal que lleva a la muerte, “en la profunda inmoralidad del asunto que es, dicho sin ambages, no sólo la glorificación del amor adúltero y de la pasión rebelde a toda ley divina y humana, sino la aniquilación de la voluntad y de la vida en el más torpe y funesto letargo, tanto más enervador cuando más ideal se presenta” (Los orígenes de la novela, T. 1). Vemos pues que frente a un mismo problema (el amor fatal, violento, etc.) se presentan dos criterios: uno, el de Gastón Paris, lo señala como una característica del espíritu bretón, del espíritu celta, sin aducir ninguna influencia ajena sino mostrando cómo el amor lleva a la muerte por su propia naturaleza, por sí mismo. Otro, de Menéndez y Pelayo, del que se desprende en cambio que el carácter mortal del amor se debería a la inmoralidad del tema, a la apología del adulterio, a la violación de todos los preceptos religiosos y éticos. Frente a éste último cabe preguntarse por qué el

adulterio llevaría siempre a la muerte. La historia esta llena de ejemplos que demuestran lo contrario, no sólo la historia real, sino también la ficción literaria. Entonces debemos inclinarnos más bien a pensar que deben existir otras motivaciones en juego.

Hay dos situaciones distintas que pueden considerarse como paralelas: una en la que el amor lleva a la muerte por frustración o desaparición de uno de los miembros de la pareja, y otra en la que el amor es consumado como tal, pero que también puede llevar a la muerte. Con respecto al primer caso la historia de la literatura esta llena de ejemplos, que todos ustedes conocerán mucho mejor que yo.

Yo quiero referirme a un episodio muy simple pero muy conmovedor, extraído de la literatura medieval. Lo he elegido por tratarse de personajes nada complicados. La ventaja que tiene para hacer un estudio psicoanalítico, es su sencillez, su ingenuidad y su espontaneidad. Dicho episodio pertenece a “La muerte del Rey Arturo”, hermosísima novela que cierra el ciclo de la Tabla Redonda, y que tiene por heroína a la hija del vavador de Escalot. En cierta oportunidad, el caballero Lancelot du Lac, el más famoso de cuantos rodeaban al rey Arturo, asiste de incógnito a un torneo. Resulta herido y es acogido en casa del vavador, donde lo atiende su hija la doncella de Escalot quien se enamora perdidamente de él y una vez curado le confiesa su amor exigiéndole correspondencia. Pero el caballero no puede acceder a sus deseos puesto que su corazón pertenece a la reina Ginebra, esposa del rey Arturo, con quien estaba vinculado por relaciones amorosas, esas sí adúlteras.

Lo interesante que quiero hacer notar antes de proseguir es lo siguiente: desde un principio, desde que se vio rechazada por Lancelot la doncella sabe que va a morir; desdeñada por el caballero, su único destino posible es la muerte. Entre este presentimiento y el desenlace final pasa un tiempo que puede ser más o menos largo porque en la obra no se precisa con claridad, tiempo ocupado por toda clase de incidencias, hasta que un día, frente al castillo de Kamaalot, donde reside la corte del rey Arturo, navegando en las aguas que bordean las escalinatas, aparece una nave ricamente adornada y en ella el cuerpo sin vida de la doncella de Escalot. Junto a ella, en un cofrecillo una carta dirigida a todos los caballeros de la Tabla Redonda. Es indudable que el lapso transcurrido desde el principio hasta el fin, constituye el tiempo durante el cual la doncella quiso elaborar su duelo, pero fracasó en su intento. La traducción de la carta es una traducción libre, ya que “La muerte del rey Arturo” por pertenecer al siglo XIII esta escrito en francés arcaico cuya versión literal me resultaba muy dificultosa por la presencia de ciertos giros o expresiones que traducidos literalmente alterarían el sentido de lo escrito. Por eso pienso que a veces y sobre todo

en circunstancias como la señalada, las traducciones libres son mucho más fieles que las literales. La carta dice: “A todos los caballeros de la Tabla Redonda os saluda la doncella de Escalot. Elevo hacia vosotros mis quejas, no por lo que podáis amenguarlas jamás (acallarlas), sino porque yo os conozco como la gente más hidalga del mundo y la más amable; os hago saber muy simplemente que por amar con lealtad he llegado a mi fin. Y si me preguntáis por amor a quién he sufrido angustia de muerte, os responderé que muero por el hombre más hidalgo, y por el más villano (malvado): éste es Lancelot del Lago, quien es el más malvado que conozco porque a pesar de mis ruegos, mis llantos o lágrimas, jamás tuvo merced (piedad) de mí, y tanto se me introdujo en el corazón (tanto lo sometió) que yo llegué a este fin por amar lealmente”. Es decir que por un lado es el más hidalgo del mundo, pero por otro y simultáneamente, el más villano, el más malvado.

Creo que muy pocas veces en la literatura se dan en forma tan simple y tan parca, al tiempo que tan conmovedora los dos o tres pilares fundamentales sobre los que reposan las ideas freudianas sobre la depresión. Porque por un lado esta la ambivalencia, los dos aspectos o tonalidades diferentes de la vinculación afectiva de la doncella con Lancelot, a quien consideraba un hidalgo pero al mismo tiempo un villano. Luego, tras la pérdida del objeto, la introyección del mismo: “tanto se me introdujo en el corazón”, etc. Aquí se da también la existencia del objeto idealizado. Tiene sus virtudes pero al mismo tiempo es perseguidor. Corresponde a lo que llamamos “sometimiento al objeto idealizado” querido, odiado, envidiado. Se siente sometida, parasitada, absorbida, pero no se puede desprender de él y eso la lleva a la muerte. En este ejemplo tan sencillo y dramático se dan las premisas fundamentales del duelo patológico, que lleva a la muerte por la tiranización ejercida por el objeto idealizado (perseguidor) e introyectado.

El problema cambia cuando se trata, como ya dijimos, del amor consumado, que es al que aluden G. Paris y Menéndez y Pelayo: en este caso sí podría plantearse el adulterio como causa de muerte según lo sostiene el crítico español, con su particular formación espiritual y religiosa, y sus juicios un tanto superyoicos.

Es el tema de Tristán e Isolda, leyenda celta, de orígenes muy remotos, retomado mucho después por los poetas normandos de los siglos XII y XIII, quienes la difundieron. Dos fueron sobre todo los más destacados: Beroul y Thomas y el alemán Godofredo de Strasburgo. A partir de entonces, la leyenda se extendió por toda Europa, aún en siglos posteriores. Podría decirse que no hay ningún libro de caballería, por lo menos de los que yo he leído, en el cual no se sienta la presencia de Tristán e Isolda. En cualquiera de sus versiones, el motivo es siempre el mismo. No voy a hablar del tema

en sí sino del sentido que pueda tener. Tristán se enamora de Isolda, que es la mujer de su tío, el viejo rey Marc, también caballero de la Tabla Redonda, y a quien él mismo fuera a buscar a Irlanda. En apariencia la suerte de Tristán e Isolda fue consecuencia de toda una serie de contrariedades y persecuciones, pero lo que aquí importa destacar es que para G. París, sí ese amor llevó a la muerte de los amantes no fue por factores circunstanciales ajenos, sino porque aquélla estaba implícita en el amor, desde el momento mismo de su nacimiento. Preguntamos entonces qué es lo que sucede, por qué ese amor tan intenso tiene ese triste final. Hay un pasaje de una novela anónima sobre Tristán e Isolda perteneciente al siglo XIII, un siglo posterior a las obras de Thomas y Beroul, que nos da un índice para orientarnos. Es un episodio que se refiere al momento en que los amantes acosados por los esbirros del rey Marc que no les dan tregua, se refugian en la parte más central y escondida de un bosque muy espeso, porque era la única manera de eludir a los perseguidores. Un día Isolda se queja amargamente a Tristán que ellos perdieron el mundo y “el mundo nos perdió a nosotros”. Tristán le responde que no le importa y agrega esto que casi se comenta por sí mismo: “Si todo el mundo estuviera alrededor nuestro (junto a nosotros) yo sólo te vería a ti (no vería a nadie fuera de ti)”. Pese a que la crítica afirma que esta obra no tiene el valor literario de los autores del siglo anterior pienso que este fragmento nos está indicando un hecho muy importante. Si nos refiriéramos a los primeros conceptos de Freud y habláramos en términos de libido, el pasaje citado nos está diciendo que la libido de ambos amantes se habla fijado totalmente en su pareja y entonces los demás objetos del mundo que los rodea quedaron sin carga y por consiguiente desaparecieron, se desdibujaron, se diluyeron, en una palabra, se perdieron, y la pérdida del mundo de los objetos es la muerte. Estaríamos pues en presencia de una vuelta al narcisismo, o sea, en el esquema freudiano, a una situación anobjetal. Posteriormente varios autores cuestionaron la esencia anobjetal del narcisismo según Freud y así Rosenfeld afirma que “muchos trastornos clínicos que recuerdan la descripción de Freud de narcisismo primario, son en efecto, relaciones de objeto primitivas”. Dice este último autor que en las relaciones de objeto narcisistas la omnipotencia juega un papel principalísimo. Además la identificación es otro factor importante en este tipo de relaciones; y puede deberse a la introyección o proyección. Tanto en uno como en otro caso el self se une a sus objetos formando un todo indisociable, y omnipotentemente se niega a toda separación. Yo diría que estamos en presencia de una doble identificación proyectiva cruzada. En este caso de Tristán e Isolda, cada miembro de la pareja se identifica con el otro formando de esta manera una unidad narcisista que evita la separación y la angustia por las

frustraciones de un objeto autónomo, separado. Pero esta unión implica también como en la primer hipótesis señalada antes sobre la libido, el desconocimiento del mundo circundante y por lo tanto la muerte.

Esta fusión de dos personajes en uno, es el sentido profundo que tiene ese acongojante segundo acto del Tristán e Isolda de Wagner. Este escribió la obra luego de haber sido profundamente impresionado por la lectura de “El mundo como voluntad y representación” por cuyo motivo ya pesar de toda su belleza y hondo sentido trágico carece de la espontaneidad y la frescura de los primitivos autores medievales. En apoyo de lo que decimos bastará con referirme al final de la escena segunda, del segundo acto: el gran dúo de amor y muerte, cuando los amantes son Interrumpidos sorpresivamente por la vuelta del rey Marc y su comitiva, quienes habían fingido partir hacia una cacería nocturna con el objeto de sorprenderlos en la noche. Se trata de un diálogo sobre el sentido que tiene la partícula e: Tristán e Isolda. Se preguntan qué pasaría si desapareciera, ¿no sería eso la muerte de Tristán e Isolda? Pero agregan: “Disipa para siempre la angustia, oh buena muerte, muerte de amor ardientemente deseada. Tú Isolda, yo Tristán, yo no soy más Tristán ni tú Isolda. No más nombres, más separación; un conocimiento nuevo, una llama nueva que se Inflama, una sola alma, una sola conciencia para la eternidad”. De esta manera se fugan del mundo, pero se fugan a la eternidad. Y aquí aparece la omnipotencia de la que hablábamos y nos explica la aparente contradicción que señalábamos en G. Paris donde leíamos que era un amor que vence a la muerte pero que arrastra hacia la misma. Conduce a la muerte sí, pero triunfa sobre ella, porque no se trata de una destrucción sino que es el pasaje a otra esencia, a otra experiencia. Y es en virtud de esta noble identificación proyectiva entre los amantes que se produce la anulación del mundo, la muerte.

Prosiguiendo en el mismo tema, podemos verificar aún otros detalles muy significativos. En primer término, el modo de explicitar la muerte que ya se da desde el principio en la unión estrecha y única entre los dos amantes; aquélla aparece siempre por causas externas y accidentales: unas veces es el embuste por venganza como en el episodio de Isolda la de las blancas manos, otras con incidencias, aventuras, tormentas, desencuentros de toda índole que impiden la salvación de Tristán por el atraso de Isolda. El verdadero motivo queda pues inconsciente. En segundo lugar el recurso al filtro del amor, para librarse de la responsabilidad y de la culpa por el adulterio: se trata aquí de un desplazamiento y de una racionalización; no son ellos los culpables, sino quien los hizo ingerir el brebaje fatal.

Todos estos temas han trascendido al folklore popular. Me voy a permitir evocar un recuerdo de mi infancia de hace alrededor de 60 años. En las noches de verano un grupo de muchachas adolescentes solían aparecer por la vereda cantando aires populares y viejos romances españoles; uno de éstos parecía tener la forma de un dialogado. Se trataba sólo de dos estrofas: en la primera la protagonista decía:

*Son las ocho y Enrique no viene,
son las ocho y Enrique no está,
yo me pongo el vestido de seda
y a la iglesia lo voy a buscar.*

Luego continuaba el coro:

*Se encontraron ¡os dos en un bosque
se abrazaron como dos leones,
se estrecharon los dos corazones
y juntitos se echaron al mar.*

Especialmente esto último provocaba la risa de las personas mayores: la ingenuidad del poeta anónimo que colocó un bosque en la cima de un acantilado. Esta segunda estrofa quedó grabada en mi memoria, me preguntaba qué había pasado cuando se encontraron, y por qué se arrojaron al mar.

Pasaron muchos años (quince o veinte) y cuando tomé conocimiento de la literatura medieval encontré con gran sorpresa, que el refugio de los amantes perseguidos y acorralados, era casi un lugar común.

En primer término debemos inquirir sobre el significado simbólico del bosque tal como se expresa en estos trozos. En general el bosque simbolizaría el principio materno y femenino, y por la asimilación de lo femenino a lo inconsciente, según Jung, los terrores del bosque de los cuentos infantiles tendrían su explicación. Pero aquí debemos señalar que tiene también otro sentido, tal como se da en numerosos cuentos de la Edad Media y la estrofa cantada por las adolescentes: la muerte. Esto está implícito en el hecho de que se aísla en una selva, pierde contacto con el resto del mundo. Pero también se da explícitamente. Así por ejemplo en el episodio de Beltenebros del Amadís de Gaula, aunque el retiro fuera hecho no en un bosque, sino en una roca muy alta y tan estrecha “que en ningún navío a ella se puede llegar sino en el tiempo de verano”, el

cambio de escenario no cambia la situación vivida, y es allí en ese islote tan particular donde Amadís, bajo el nombre de Beltenebros, buscó asilo junto al ermitaño que allí moraba, obligado por los desdenes de su amada. Un día en que se lamentaba amargamente de su suerte compuso una canción que dice así:

*Pues se me niega vitoria
Do justo me era debida.
allí so muere la gloria
es gloria morir la vida.
Y con esta muerte mía
morirán todos mis daños.
mi esperanza es mi porfía,
el amor e sus engaños.
Mas quedará en mi memoria lástima
nunca perdida;
que por me matar la gloria
me mataron gloria e vida.*

Vemos pues que después de todo no era tan descabellada la idea del poeta que había ubicado un bosque sobre un acantilado. Era como si hubiera unido en un mismo escenario la selva de Morois de Tristán e Isolda y la Peña pobre (pues así se llamaba el refugio de Beltenebros). Es decir la muerte simbolizada por el bosque y el mar.

Por fin debo insistir en que la muerte en esos poemas se explicita a posteriori: así sucede con las incidencias que impiden la llegada a tiempo de Isolda para curar la herida de Tristán, como el arrojar al mar de Enrique y su amante. En realidad la muerte estaba implícita ya, en la unión y fusión de los enamorados, tanto de Tristán e Isolda, como en los dos últimos en los que se expresaba por encontrarse en el bosque, abrazarse como dos leones y estrecharse los dos corazones, lo que también significaba la doble identificación cruzada y la fusión de ambos. Yo diría que aquí el poeta procede como en los sueños, en el sentido de que, como lo señala Freud, muchas veces lo que en el contenido manifiesto aparece como posterior, en el latente corresponde al principio.

Y bien, ¿acaso hemos resuelto el problema planteado por G. Paris? Sólo podemos aspirar a aclararlo en el sentido psicológico, pero la interrogante de sí ese concepto del

amor corresponde a los celtas como característica racial, es a los etnólogos y antropólogos a quienes corresponde averiguarlo.

Por mi parte transcribiré lo que el gran antropólogo H. Hubert escribió al respecto:

“Por otro lado, aunque las literaturas célticas no sean las únicas en que los héroes están por un lado situados dentro de lo maravilloso, y por el otro enlazados por una cadena de fatalidades y de responsabilidades que no se rompen jamás, cuando menos han extraído de estos dos elementos efectos estéticos incomparables”: y más adelante: “El mundo misterioso que forma el fondo, es el mundo de los muertos: la idea de la muerte lo domina todo y todo lo descubre. Toda la literatura céltica sugiere el misterio con una rara fuerza de evocación. E igualmente por el hecho de llevar en sí un sentido oculto, cae fácilmente en el humor”.

III

Como ya lo señalábamos antes, una de las dos modalidades expresadas por el mismo Freud en sus estudios de psicoanálisis aplicado, estriba en las vinculaciones descubiertas entre la obra y algunas vicisitudes o aspectos de la vida y el carácter del autor. Es contra este tipo de enfoques que se han levantado algunas críticas, a veces muy severas pero que a nuestro juicio son más inconsistentes de lo que aparentan. En la primera parte de este trabajo me referí de pasada a la opinión de Ricoeur expuesta en su libro “De l’interpretation”. En primer término me referí al concepto de este autor, de que el análisis aplicado sólo tiene un sentido analógico, vale decir de un valor muy relativo del punto de vista científico. “En efecto (escribe), la explicación analítica de las obras de arte no podría compararse a un psicoanálisis terapéutico o didáctico por la simple razón de que no dispone del método de las asociaciones libres y que no puede colocar sus interpretaciones en el campo de la relación dual entre médico y paciente; a este respecto los documentos biográficos a los cuales puede recurrir la interpretación no son más significativos que los datos de terceros en el curso de una cura. La interpretación psicoanalítica del arte es fragmentaria porque es simplemente analógica”. Nada tengo que agregar a lo ya escrito por mí anteriormente. Voy a insistir en cambio en los dos primeros planteos de Ricoeur sobre el psicoanálisis aplicado: la naturaleza esencialmente distinta del diálogo terapéutico y del analista frente a una obra de arte y segundo la inseguridad de los datos biográficos. Señala el autor la prudencia con que Freud afrontaba sus estudios de análisis aplicado. Así por ejemplo, en la *Gradiva* de Jensen “no pretende dar una teoría general de la novela, sino recortar la teoría del sueño y de la neurosis sobre los sueños ficticios que un novelista que ignora el psicoanálisis

presta a su héroe”: “el Moisés de Miguel Ángel es tratado como una obra singular, sin que se proponga ninguna teoría de conjunto sobre el genio o la creación”. Pero estos juicios justamente laudatorios, cambian de tono cuando se refieren al ensayo de Freud sobre Leonardo de Vinci, porque aquél relaciona estrechamente ciertos caracteres y rasgos de la obra a un recuerdo infantil del autor. Así escribe: “¿Porqué lo llamé primero una ocasión y una fuente de error? Muy simplemente porque este ensayo amplio y brillante, parece sin duda alentar el mal psicoanálisis del arte, el psicoanálisis biográfico”.

Antes de proseguir quisiera señalar dos cosas: primero, resulta muy curioso que Ricoeur se haya olvidado, o no lo tuviera en cuenta, del estudio de Freud titulado “Dostoievski y el parricidio” que constituye indudablemente una obra maestra en su género y es biográfico.

Por otra parte no hay que perder de vista que estudios como “Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia autobiográficamente descrito” fueron también de análisis aplicado (en este caso sobre las memorias del doctor Schreber) lo que no fue impedimento para que extrajera del mismo, enseñanzas que enriquecieron apreciablemente la teoría psicoanalítica. Ricoeur cae en una contradicción flagrante cuando se refiere al Moisés de Miguel Ángel y escribe: “Lo que hay de admirable es que la interpretación de la obra maestra es llevada a la manera de una interpretación de un sueño, a partir de un detalle; **este método propiamente psicoanalítico**² permite superponer trabajo sueño y trabajo creación, interpretación del sueño e interpretación de la obra de arte”. Pero ¿es que acaso el sueño puede ser sustraído de su contexto, la vida del soñante? El gran mérito del descubrimiento de Freud fue el haber destacado que tales sueños no son la manifestación desordenada de automatismos cerebrales sin sentido ni finalidad, sino que por el contrario son la resultante de los problemas, conflictos, deseos o fantasías del soñante, o sea de su biografía, lo que hace imposible interpretar un sueño sin tener en cuenta esta última: es éste un hecho definitivamente adquirido por el psicoanálisis. Si la interpretación de Ricoeur fuera acertada uno se sentiría Inclinado a darle la razón a ese autor en el sentido de que no se trata como se pretende, de “un método propiamente analítico”, sino de una simple analogía. Pero lo que al parecer no supo ver Ricoeur es que en el Moisés, Freud no hace una simple interpretación, o varias, que tengan analogía con la interpretación de los sueños, sino que realiza una construcción o reconstrucción, como “cuando se le expone al paciente

² El subrayado es nuestro

una parte de su prehistoria olvidada”. Y es así como procede Freud en su estudio sobre la obra de Miguel Ángel. Partiendo de algunos indicios cuidadosamente anotados de ciertos detalles de la escultura (la mirada dirigida a la izquierda, la posición de los dedos de la mano derecha que sujetan algunos rulos de la barba, la posición de las tablas de la ley, etc., etc.) reconstruye el momento “histórico” en el que, presa de un movimiento colérico y al mismo tiempo contenido, descubre a su pueblo que vuelve a viejas prácticas paganas adorando al becerro de oro. En una palabra: el análisis aplicado no se reduce a dimensiones tan modestas: por el contrario, sea biográfico o no, puede alcanzar, como en el caso de Schreber, niveles imprevisibles. Se han señalado en este tipo de trabajo, criterio compartido por diversos autores, dos limitaciones: la naturaleza distinta de la situación terapéutica y la fragilidad e inconsistencia de los datos biográficos. Sobre el primer punto me remito a lo escrito por mí en el artículo sobre Gerardo de Nerval porque se trata de una posición que todavía mantengo sin rectificarme en lo más mínimo, pues la considero aún valedera. Sostengo que las diferencias anotadas no son tan radicales como se pretende, ni mucho menos, porque en este punto entra en juego un factor de primera importancia, y es la atracción que la obra del artista estudiado ha ejercido sobre el analista con anterioridad al interés científico expresado ulteriormente. Y agregaba: “El psicoanalista abocado al estudio de una obra de arte debe analizar sus reacciones emocionales como si se tratase de un fenómeno contratransferencial”. Por paradójico que parezca creo firmemente que tal es la situación, porque si no hay diálogo estrictamente hablando, hay en cambio un intercambio permanente entre el poeta y el lector: como analista recibe un constante mensaje del artista, lo que a su vez provoca en aquél todo tipo de reacciones anímicas, cuyo sentido debe dilucidar.

En el segundo punto, que se refiere a los datos biográficos, el problema tal vez dependa sobre todo del enfoque que se le dé.

Partiendo de un punto de vista general y que podríamos llamar clásico en este terreno, si la obra es engendrada por un autor se deduce que deben existir lazos Indisolubles entre una y otro. El problema consiste en determinar de qué naturaleza son esos lazos o de qué manera el crítico puede inferir de los rasgos ya conocidos del artista, la calidad y sentido de la obra y viceversa. Del punto de vista psicoanalítico, se trata de ver de qué manera el investigador puede aclarar la biografía del artista: es por lo tanto una cuestión de método. Beres escribe: “La reconstrucción biográfica es un fin inherente al proceso psicoanalítico, y el psicoanálisis como una psicología genética es en esencia una ciencia de la biografía. En la situación clínica el foco es la biografía del

paciente, la reconstrucción de los sucesos reprimidos de su vida temprana: en la aplicación del método psicoanalítico al estudio de la vida de un gran hombre hay un interés similar en la reconstrucción de aspectos de su vida que no sería válido para un estudio biográfico ordinario”. Es decir, y en resumen, que un mayor “insight” psicoanalítico en la obra, permite una mejor comprensión de la personalidad del artista. Sobre este punto podemos dividir el problema en dos aspectos fundamentales: hay datos conscientes e inconscientes, siendo la tarea específica del analista la investigación de estos últimos. La dificultad está, desde el ángulo psicológico, en llegar a establecer un estrecho paralelismo entre la modalidad del artista y la obra realizada. Un vasto movimiento estético, niega terminantemente este vínculo o este paralelismo. Hay muchas veces un verdadero contraste entre la vida corriente y cotidiana del artista, y el sentido de la obra. Por eso Ch. Lalo escribe: “La modalidad estética a deducir de las biografías de artistas, noveladas o no, es que no hay ninguna razón para suponer a priori que la estructura de la vida es la misma que la de la obra, y que por lo tanto no se puede deslizar directamente y absolutamente ni de la obra al hombre ni del hombre a la obra, sino que se debe buscar prudentemente a cuál de los tipos más generales se puede relacionar los vínculos de cada obra de arte con cada artista”. Por su parte H. Delacroix señala que el arte es siempre creación. “Los datos del arte hay que construirlos primero. En el plano del arte, la experiencia y la vida misma sólo son posibles por la creación. La imagen artística nunca es la representación de una cosa. Es la representación que se forma el artista y que quiere transmitir de la cosa”. Necesariamente se infiere de lo expresado, una separación, un divorcio entre la “vida” que nos muestra la obra y la vida real del artista. Vale decir, crea en la medida que trabaja. “El bosquejo despierta la concepción: El poeta siente venir sus pensamientos con las palabras. El pintor ve al dibujar”. etc. Siguiendo a Lalo, para quien la obra de arte es siempre la creación de un mundo imaginario, agrega más adelante: “Es pues por error que se busca en la obra de arte la expresión integral y necesaria de la personalidad de su autor”.

Es curioso, o por lo menos muy significativo que esta tendencia a desglosar el arte del artista ha tomado recientemente un giro más radical, como lo veremos más adelante. Sin embargo, no obstante esa orientación estética sostenida por Lalo y repetida por Delacroix, se percibe en sus escritos referencias a situaciones que serían incomprensibles si no tuviéramos en cuenta al autor. Así por ejemplo el primero de los críticos citados, establece en su *Estética*, cinco tipos de relaciones entre la obra y el artista. El arte puede establecerse, escribe Delacroix refiriéndose a ese punto, fuera de la vida, en el mundo de las formas estéticas, buscadas por sí mismas en el mundo de las

relaciones de formas y colores, o de encadenamientos melódicos y amónicos. En su función técnica, lo que en ciertos artistas, puede tomarla predominancia y liberarse de todas las otras. Pero también reforzar, intensificar la vida bella. Puede también hacerla olvidar. Es entonces diversión o evocación, lujo. Expresa más lo que le falta a la personalidad real, que lo que ella tiene. Puede también expresar la personalidad de la que quiere desprenderse el autor. Ejerce una función positiva “de purga o de liberación”. Por último es posible que en un mismo artista estos diversos motivos se interpenetren. Frente a esto no podemos menos que preguntarnos qué es lo que hace esos distintos tipos de creación artística si no es la personalidad del autor. El propio Delacroix señala a pesar de sus reservas la existencia de variedades psicológicas. En este mismo orden de ideas Croce desdeña a todos aquellos artistas que explotan al máximo o despliegan ampliamente sus propias pasiones, sus sufrimientos, las perturbaciones de su alma. Es por eso que los artistas inferiores dan más documentos sobre su propia vida. Este juicio es erróneo e injusto: por lo menos no puede otorgársele sino un alcance limitado, porque significaría ubicar bajo el título de mediocres a los más altos valores de la literatura romántica. Por su parte Flaubert (citado por Delacroix) escribe: “No hay que escribirse. El artista debe estar en su obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso: que se le sienta por todo pero que no se le vea”. “Hacer (el artista) de su existencia dos partes; vivir como burgués y pensar como semidiós: reservamos el jugo íntimo de las pasiones para ponerlo en botellas”. Pero, ¿es esto posible? Tanto los conceptos de Flaubert como los anteriormente citados de Croce conducen directamente a aquella fórmula que tanto éxito tuviera a fines del pasado siglo y que alcanzó la máxima expresión en el movimiento de los parnasianos: “El arte por el arte”. El manejo perfecto del estilo, la combinación adecuada e impecable de las formas, la armonía del todo en la obra. Las inquietudes psicológicas, éticas o sociales, etc., deben quedar excluidas, como en el fondo la personalidad del artista. Pero a poco que se medite el punto no puede menos de verse bien visible la falacia que todo eso implica. Hablar de un arte por sí mismo o, como diríamos, de un arte puro, carece de sentido. Y son sus propios cultores los que se encargan de demostrarlo. Y es que por intermedio de su arte, nos traen como de contrabando, la idea de un nuevo estilo de vida, de una visión distinta del mundo y en última instancia de una nueva moral. Es lo que sucede por ejemplo en *Les Trophées* de Heredia, donde se respira la atmósfera de una Grecia idílica que el autor intenta idealizar, o de los conquistadores españoles del siglo XVI, con lo que nos muestra sus ideales íntimos y sus más caras inclinaciones. Lo mismo, exactamente lo mismo, podemos decir de Flaubert. Todos conocemos, el rechazo, casi el

horror con que consideraba la posibilidad de que el arte pudiera tener un fin o un sentido moral. Pero en el fondo, ¿qué significa, o qué sentido tiene por ejemplo Madame Bovary? ¿Es simplemente una obra amoral, que le permita según sus palabras “vivir como un burgués”? Evidentemente no: no es tan fácil ocultarse al público como él pensaba, porque también como en el ejemplo de Heredia, nos muestra contra la “moral burguesa” de su época, un nuevo concepto, otra idea, otra moral. Siempre me ha parecido que en “Madame Bovary” se traslucía una fuerte protesta contra las condiciones sociales de su tiempo. Es a través de esas pequeñas grietas, que un estudio biográfico serio y a fondo, puede aclararnos muchos puntos aún oscuros en la vida de algunos artistas. En realidad el arte, cualquiera que sea su naturaleza, siempre expresa mucho más que una técnica, y se sustenta sobre factores históricos, sociales, psicológicos, etc., como lo dijimos antes. De ahí el valor inmenso que tiene para el crítico, el conocimiento de la biografía del autor. Del punto de vista psicoanalítico, no importan tanto los datos biográficos existentes, como los que él mismo puede aportar del estudio detenido de la obra, lo que puede hasta permitir rectificar el carácter de muchos elementos incluidos en biografías clásicas. Por eso es que negamos rotundamente la desvalorización que Ricoeur hace al respecto. Codo pretenderé demostrar, el mal análisis aplicado, no radica en el uso de datos biográficos, sino en otras condiciones distintas. Es claro que en este terreno la tarea del psicoanalista está sembrada de obstáculos que pueden hacerlo caer en serios errores. Beres en el trabajo citado, nos pone en guardia sobre las distorsiones, las falsas generalizaciones, las conclusiones apresuradas, etc. El, a esta tarea le llama significativamente, “la reconstrucción de la vida del artista”. “La reconstrucción de experiencias específicas (escribe), en un estudio biográfico psicoanalítico toma diversas formas. Puede consistir en la reconstrucción de experiencias infantiles, la reconstrucción de experiencias tardías de la vida o en la demostración de conflictos del artista con o sin coexistencia de reacciones patológicas. Hay una similitud en la reconstrucción, en la técnica clínica psicoanalítica y en el estudio biográfico. En ambos el proceso es lento, trabajoso, a veces tedioso mas a menudo cautivante”. Es que en realidad esta tarea reconstructiva debe ser permanentemente corroborada como en la experiencia clínica, por datos obtenidos de otras fuentes y debe expresa las modificaciones sufridas, experimentadas, por la personalidad del autor, ante la labor infatigable del investigador. Es eso lo que puede hacer tedioso, según Beres, el curso de la reconstrucción, pero de ahí surge también el carácter cautivante de la misma.

Debemos enfatizar el hecho de que se trata de reconstruir y no simplemente de

“Interpretar”. Aquí nos enfrentamos al problema siempre presente en estos casos de la reconstrucción del pasado histórico. F. Wyatt en un artículo publicado en la revista colombiana “Eco” en abril de 1963, titulado “La reconstrucción del pasado individual y del pasado colectivo”, aborda el problema cuestionando la existencia de un pasado real y oculto. “El concepto tradicional de la historia (escribe), consiste en una serie completa de hechos, en el pasado’ como algo oculto tras una niebla de olvidos y de documentación no descubierta todavía. Por lo tanto la labor suprema del historiador sería la de devolver al presente ese mundo perdido que debe existir en una especie de espacio ontológico. Una expresión clásica, aunque por supuesto realista de este criterio puede hallarse en el citadísimo dicho de Ranke acerca de que la tarea del historiador consiste en establecer cómo fue realmente, cuándo sucedió’. Esto significa evidentemente que entre muchas falsas visiones del pasado, hay una auténtica’ y que una investigación aplicada logra recuperarla”. Pero, agrega más adelante, refiriéndose a la tesis por él sustentada, que los hechos están incluidos en un “contexto”, lo cual supone tener un “significado”: “La quimera de un pasado íntegro que puede ser descubierto por los investigadores supone también que, justamente con la búsqueda diligente de los hechos, el contexto o “significado” de dicho pasado aparecerá por sí solo”. Pero, y esto es lo que se debe tener siempre presente en una reconstrucción: “Puede decirse que la historia en cuanto historia, no existe realmente cuando está sucediendo”. “En ese sentido la historia se hace aparente sólo cuando ha tenido tiempo de desenvolverse. La historia no es la búsqueda del espectro agustiniano, de la realidad auténtica del pasado. Es, en cambio, una empresa Interminable, un permanente esfuerzo para darle forma aceptable a un cúmulo de datos, una forma que continuamente necesita trascenderse a la luz de datos nuevos, con el fin de obtener un contexto más amplío, más plausible”.

Casi 40 años antes el gran Bernard Shaw expresaba el mismo concepto en el prólogo de su drama Juana de Arco, cuando escribía que la historia siempre llega tarde. Decía más o menos lo siguiente (lo cito de memoria): “En tiempo de Washington se decía (en Inglaterra) la verdad sobre Cromwell y mentiras sobre Washington: hoy se dice la verdad sobre Washington y mentiras sobre Lenin”. La fina ironía de Shaw dejaba traslucir una profundidad pocas veces tan manifiesta.

Y bien: en la psicoterapia analítica se da la misma situación: “El principio de que cualquier suceso pasado pueda volver a existir’ tiene que ser recordado: ciertamente no se afecta por la cercanía de tal suceso. La psicoterapia psicoanalítica demuestra por lo menos que la mayoría de los recuerdos a flor de piel son inexactos” (Wyatt). Y prosigue

este autor, luego de referirse a la precariedad e inconsistencia de los recuerdos de hechos considerados como auténticos: “No se trata de probar que en un sentido ontológico el pasado no existe; sería algo visiblemente absurdo. Cuanto deseo postular es que, para todo propósito práctico, **el pasado existe sólo cuando lo recreamos**, al ejercitar en él nuestro pensamiento; o que el pasado en cuanto a historia individual o colectiva no puede ser recuperado **sino que tiene que ser reconstruido**”.

Freud, en uno de sus artículos póstumos escrito en 1937 sobre “Construcciones en psicoanálisis” escribe esta frase cuyo alcance tal vez no haya sido todavía debidamente valorado: “Con frecuencia no se logra inducir en el paciente el recuerdo de lo reprimido; en su lugar, si el análisis es correctamente realizado, despertamos en él una segura convicción de la verdad de la construcción, que rinde el mismo resultado terapéutico que un recuerdo recuperado”.

De acuerdo con mi experiencia como psicoanalista, suele producirse una verdadera reestructuración, que conduce al paciente a una ubicación más realista sobre sí mismo y sobre su mundo externo, aún cuando desgraciadamente, la vigencia de fuertes pulsiones masoquistas o vivencias de culpabilidad, etc., actúan desfavorablemente sobre esa evolución. Y todo ello sin que el pasado, o mejor dicho su historia, se halle aclarada en su totalidad. Es en virtud de estos principios, que nosotros rechazamos la inutilidad de las biografías. El hecho mismo de las contradicciones y diferencias a veces tajantes, de muchas biografías clásicas nos demuestra su movilidad: no son Cosas estáticas o muertas, sino que son verdaderas reconstrucciones en las que intervienen inconscientemente los rasgos personales del historiador. En ese sentido la labor del analista, en su tarea biográfica es interminable, es una constante transformación, porque otros analistas agregarán nuevos elementos que modifiquen la visión o la imagen del artista tratado.

Por lo tanto, no es un mal análisis aplicado aquél que hace uso de datos biográficos. Yo diría más aún, aunque pueda parecer una posición extrema: el análisis aplicado más valedero es aquél que toma en cuenta la vida del autor. Pero, debemos reconocer que existen malos análisis aplicados, pero por otras razones. Es el de aquéllos que no toman en cuenta, como si los desconocieran, los elementos dinámicos básicos de la psicología analítica. Se limitan a encasillar con el mismo criterio que el de los psiquiatras clásicos, a los artistas, pero recurriendo a ideas tomadas del psicoanálisis, por ejemplo: “Es un edípico, un culposo, un masoquista”, etc. Estoy convencido que este método escandalizaría a Freud, porque no agrega nada, o muy poco, a la mejor comprensión de la obra y del autor. Un ejemplo claro nos es facilitado por un artículo de un analista

vienés radicado en EE.UU., sobre psicoanálisis y literatura.

Me refiero a F. Wittels, quien en un trabajo reproducido en “Sociedad, Cultura y Psicoanálisis de hoy” (Ed. Paidós, Buenos Aires, 1958), se dedica a “catalogar” a distintos personajes literarios según los “complejos” que los aquejan. Desvirtuando totalmente el pensamiento de Freud, prolifera indebidamente el número de los mismos, lo que a mí juicio es desvalorizarlo o convertirlo en un proceso trivial. Y así es que nos habla además del complejo de Edipo, de un complejo de Fedra, de un complejo de Electra, de otro de Medea y hasta de un complejo de Jehová, a los que son arrastrados los hombres por su narcisismo (se creen infalibles, no toleran críticas, etc.). Decir que tal o cual autor o personajes, presentan tales o cuales inclinaciones por sus complejos o por pulsiones homosexuales, o por su sometimiento a figuras femeninas sádicas y viriloides, etc., es afirmar una trivialidad, porque no nos da ninguna visión sobre sus dinamos íntimos. No tiene en absoluto más valor que si, con criterio psiquiátrico, los tildara de perversos, maníacos, melancólicos, paranoicos, etc. etc. De esta manera, se llega hasta desvirtuar totalmente el sentido de una obra maestra. Así escribe Wittels: “En los tiempos actuales, cuando la Alemania nazi se inspiró en las óperas de R. Wagner, el mundo pudo advertir más claramente qué llenos de perversiones están los libros de Wagner. Parsifal es la apoteosis de la homosexualidad, donde la mujer es condenada a desempeñar el papel de la tentadora, arruinando el alma del hombre”. Quisiera creer que se trata de una mala traducción, porque afirma que los nazis se inspiraron en Ricardo Wagner, es algo tan ridículo que linda con lo absurdo. Tomado al pie de la letra significaría que el Nacionalsocialismo habría sido fundado por un grupo de fanáticos wagnerianos, luego de un festival de Bayreuth. El entusiasmo por Wagner, debía sin duda estar condicionado por otros factores entre los cuales su antisemitismo (bastante ingenuo, por cierto) debió jugar un papel importantísimo. Pero además, Parsifal no es la apoteosis de la homosexualidad. Sí es la apología de algo, lo es de la castidad (lo que motivó, según tengo entendido, la ruptura final de Nietzsche con el maestro). Pero, la castidad no es una perversión: o se trata de una inhibición neurótica, por conflictos internos, tal como lo vemos habitualmente en nuestra tarea profesional, o es una sublimación, muy difícil sin duda de sostener. Si alguien que ha hecho votos de castidad, fracasa en su intento y se convierte en un pederasta, en este mismo momento y por ese solo hecho, deja de ser casto para convertirse en perverso.

IV

Todos estos comentarios centrados sobre el problema de la legitimidad del estudio psicoanalítico de la personalidad para una mejor comprensión de la obra, parten del supuesto, hasta ahora incontrovertido, de la presencia del creador.

Pues bien, últimamente, un grupo de intelectuales franceses dirigido por Foucault, Barthes y Derrida, ha formado una asociación de estudios teóricos:

“Tel quel”, que es el título de una colección editorial, dirigida por uno de los componentes del grupo, Philippe Sollers. Aparentemente, muy influidos por las modernas teorías lingüísticas más o menos vinculadas al estructuralismo, estos autores anteponen el texto al sujeto, descartando de esta manera el problema del creador. En un libro editado por aquel grupo y titulado “Théorie d’ensemble”, libro de una lectura difícil pero que tiene indudablemente el mérito innegable de traer a la discusión un buen número de nuevos enfoques que implican un vuelco de viejos conceptos tradicionales, uno de sus componentes, J. L. Baudry, escribe, refiriéndose a los cambios que nuevas lecturas provocan en los mismos textos: “En esta perspectiva, el sujeto, causa de la escritura, se desvanece y el autor, el escritor”, con él. La escritura ‘no representa’ la creación’ de un individuo aislado: no puede ser considerada como su propiedad, sino que al contrario, a través de un nombre que sólo es ya un fragmento textual, aparece como una de las manifestaciones particulares de la escritura general” y agrega luego: “Pleynt lo ha demostrado muy bien a propósito de Lautréamont, que no es un autor’ que firma una obra, sino un texto que firma su nombre”. El mismo autor (Baudry) en otro artículo se refiere a Freud y la creación literaria: “El aporte esencial (escribe), del descubrimiento freudiano, que confiere al psicoanálisis su importancia y su actualidad, parece haber pasado inadvertido para la mayoría de los sucesores de Freud, incomprensible, o por lo menos ha sido mal visto en razón de la obsesión central que acosa al pensamiento occidental y al mismo Freud: la obsesión del sujeto y la incapacidad casi general de pensar fuera de esta referencia”. Para aquel autor el problema que se le planteó a Freud en la “Gradiva” de Jensen sobre la posibilidad de interpretar sueños imaginados, se hace más difícil por la presencia del “sujeto”, origen de “todas las dificultades de Freud”, por no tener en cuenta su “carácter textual” que haría que la escritura, el texto escrito, podría sin la necesidad de una mediación ser factible de una lectura similar a aquélla de la que son susceptibles los sueños. “La diferencia entre sueño real y sueño imaginado’ pone el acento no sobre las diferencias textuales que podrían aparecer de su comparación, o sea sobre una lectura del texto mismo, sino sobre un estado y una facultad (imaginación) atribuidos al sujeto””. Como sabemos Freud señala en el creador de una obra de arte, la existencia de una sabiduría

especial que no posee el resto de los mortales. Baudry supone que se trata de un punto de vista teológico e ideológico, el que sostiene que el “sujeto” no es nunca un efecto del texto, sino que existe antes que él “como la sustancia causal necesaria a su producción” y lo es “en la medida en que los supuestos que fundan este discurso no son ellos mismos discutidos”. Es indudable la admiración que Freud sentía por los poetas y novelistas, a quienes les confiere la capacidad de conocer entre el cielo y la tierra cosas en las que ni podríamos soñar. Esta frase estampada al principio de un estudio sobre la Gradiva está inspirada como es bien sabido, en las palabras que Hamlet le dirige a Horacio en la escena y del 1.º acto: “¡Hay algo más en el cielo y en la tierra, Horacio, de lo que ha soñado tu filosofía!”

Antes de proseguir quiero indicar la posición extrema de los autores (ellos se consideran lectores que dan otro sentido a un texto ya existente) de “Théorie d'ensemble”, como producto de una confusión o un mal entendido cuando afirman, como Baudry, que la escritura no representa creación de un individuo aislado. Esto es cierto, pero de ahí a invertir los términos y considera al individuo como producto de la creación, hay un abismo. Es cierto que Freud cometió el error en la “psicología de las masas” de considerar el aislamiento del poeta como condición indispensable para el logro de la creación artística. Pero esto era el corolario obligado de la doctrina evolucionista que imperaba en la época según la cual el individuo era como la etapa máxima de su desarrollo evolutivo, prejuicio este último que Freud parece además haber tomado de la obra que lo inspiró: “La psicología de las multitudes” de G. Le Bon, autor que, por otra parte, tenía más de diletante que de investigador original, y a quien el mismo Freud, con la franqueza que lo caracteriza, termina por ubicarlo en su lugar. Pero esta influencia social no es una novedad. Hace muchos años que los críticos de arte han ligado estrechamente la obra (y el autor) al momento histórico en que aparecieron. No puedo extenderme sobre este punto, porque sería desbordar los límites de este artículo, aparte de que en el terreno de la crítica histórica y social mis conocimientos son obviamente limitados. Pero, quiero insistir algo más sobre la lectura de los textos y el descubrimiento de nuevos sentidos. Para mí, no deja de ser fascinante la amplitud y la elasticidad de la crítica del arte, en la medida en que ésta se modifica, cambia sus enfoques y no se mantiene anquilosada en una misma postura, haciendo posible el enriquecimiento de los textos mismos que estudia. De ninguna manera creo que las nuevas lecturas -por más que impliquen nuevas escrituras y viceversa, o repitiendo a Baudry “es lectura de una escritura, pero también escritura de una lectura, ella liga a toda escritura una lectura y a toda lectura una escritura” -, impliquen negar “el carácter

de expresividad y de representación de este escrito en beneficio del texto mismo”. En una palabra, el texto como algo que se da, que está allí, y el autor figura borrosa o prescindible. Lo que sucede a menudo en el mundo literario es que el autor, aun mismo genial, puede no haber tomado plena conciencia de su valor y alcance. Aquí podría aplicársela frase de Marx, citada por Levi-Strauss: “Los hombres hacen su propia historia pero no saben que la hacen”. El texto es expresión y representación del autor, pero es a la crítica, en el buen sentido del término, a quien está encomendada el descifre, la interpretación de lo que dicho texto oculta, pero de lo que el autor no estaba totalmente ajeno. Para citar un solo ejemplo clásico, tenemos el Quijote de Cervantes. Parece que para este último su intención (consciente) fue la de ridiculizar los libros de caballería, simplemente para él su obra póstuma, los trabajos de Persiles y Sigismunda, era su obra maestra. Sin negar de ningún modo las bellezas de esta maravillosa narración, es evidente la superioridad tanto humana como literaria de la “Historia del ingenioso Hidalgo” que el propio Cervantes parecería ignorar pero que pudieron ser “descifradas” por nuevos lectores y enfoques críticos realizados a través del tiempo. No podemos además perder de vista que las nuevas lecturas, las nuevas interpretaciones sobre los mismos textos pueden ser erróneas o no, en la medida en que congelen, limiten sus alcances, o que en cambio abran nuevos horizontes hacia una permanente innovación. Unas empobrecen y las otras enriquecen. Y esta disyuntiva depende del “sujeto que la realice”. Es en este sentido que se expresan los esposos Baranger, C. Campo y J. Mom en su artículo sobre las “Comentarios actuales en el pensamiento psicoanalítico”: “No cualquier lectura es valedera, y cualquier lectura novedosa puede ser mutilante. El tiempo ya descartó a algunos malos lectores’ de Freud, Jung, Adler, Stekel y unos cuantos más). Nadie puede garantizar que uno sea o no buen lector’, en la actualidad”. Y en otra parte del mismo artículo escriben: “Cada corriente actual del pensamiento psicoanalítico es una lectura distinta y muchas veces, sin duda, una mala lectura de la obra de Freud”. Y más adelante: “Los buenos lectores son los capaces de descubrir, y su descubrimiento es la garantía de la validez de su lectura”. “Lo que sabemos es que una considerable proporción de la literatura psicoanalítica actual está destinada a caer rápidamente en desuso y en el olvido, por superflua. Lo que no quita que una parte pequeña de esta producción, momentáneamente descartada, cuyo valor de renovación desconocemos ahora, pueda ser redescubierta para el provecho de generaciones analíticas ulteriores”.³ En la historia literaria pululan los ejemplos de los

³ Art. cit. en “Rev. de Psicoanálisis”, XXVII, No. 4. Bs. As., 1970.

malos” lectores que ignoraron y de los “buenos” que rehabilitaron no sólo a autores aislados sino a corrientes enteras de expresión estética. Como ejemplo de lo que decimos podemos poner entre muchos, la diatriba de Brunetiére y las críticas de Taine, contra la literatura francesa medieval y en general contra todas las manifestaciones artísticas de la época (la arquitectura gótica, por ejemplo), que ponían de manifiesto su asombrosa Incomprensión. Hoy nuevas “buenas lecturas” realizadas sobre todo por G. Paris y sus discípulos nos permiten apreciar las bellezas que aquéllos fueron incapaces de ver. Todas estas consideraciones nos llevan a la conclusión irrefutable de la realidad del “sujeto”, de su presencia permanente, de que no es una sombra que un texto firma: por eso es que hay buenos y malos lectores. El anonimato de muchas obras literarias (y de arte en general) o las dudas sobre la “paternidad” de otras, no debe llevarnos a prescindir del autor. Pienso que separar el sujeto de la creación es tan imposible o utópico como separar el hilo del tejido o el dibujo de un tapiz de su trama. Cuando Max Nordau volcaba sobre autores y obras generales tanta crítica injusta, abusiva y hasta sin sentido, lo hacía en su carácter de discípulo de Lombroso, cuyas ideas compartía sin discriminación: ponía su marca. Puedo agregar todavía otro ejemplo más personal. A principios del siglo XIX vivió un novelista, autor de literatura folletinesca: se trataba de Federico Soulié, contemporáneo y amigo de Gerardo De Nerval, que ocupó nominalmente según A. Marie, la dirección de su “Monde dramatique”. Pues bien, Soulié escribió una obra, “Les mémoires du Diable” que el lector común no titubearía en tildarla de novelón. Barbey d’Aurevilly, lo llamaba (a Soulié) “algo como el Shakespeare de las porteras”. Sin embargo, al final del prefacio escrito por H. Guin, en la reedición de la obra, agrega, refiriéndose al juicio de d’Aurevilly, que “no es menos cierto que este libro odiosamente laberíntico merece la atención”. Aquí ya se insinúa una nueva lectura y por mi parte debo añadir que encontré en las “Memorias del diablo” bellezas que no esperaba y (lo más sorprendente) juicios que expresan una firme y sagaz penetración psicológica. Pero no hay duda de que mi “descubrimiento” está condicionado, por la poderosa atracción que siempre ejerció sobre mí, todo lo referente a la demonología y la magia. Pero Barbey d’Aurevilly no estaba en condiciones de hacer la lectura del texto, de otra manera de como la hizo, y eso por su carácter personal de aristócrata que indudablemente lo llevaba a rechazar todo lo que contara con el favor del gran público. Sin embargo, a mi juicio, las “porteras” hacían una mejor lectura. Se repetiría aquí, salvando la distancia, la posición de Freud frente a los sueños, al descubrir que el sentir popular desde la antigüedad estaba más cerca de la verdad que las opiniones de los hombres de ciencia.

Para terminar quiero referirme a algunas consideraciones formuladas por Baudry, sobre la crítica analítica, que pasa de la obra del autor. Se refiere especialmente a los comentarios de Freud sobre los rasgos patológicos de Hamlet o de Macbeth que los liga a vivencias o situaciones vividas por Shakespeare. “La aversión de Hamlet por los actos sexuales es la aversión propia de Shakespeare. La obra envía a un sentido situado fuera de ella y designa no el texto mismo, sino al autor del texto”. Más adelante: “Se ve que la relación fundamental de la obra al autor, del texto al sujeto”. Queda incambiada. Expresión de un autor, significante de un significado, que tiene por función representar el texto, es siempre secundario, vale decir reductible a otro texto más esencial”. No voy a insistir sobre los reparos que nos merece esta prevalencia del texto sobre el autor. La última frase, no hace sino referirse a la posibilidad de nuevas lecturas, sin que, como ya lo dijimos, eso implique el borramiento del sujeto. Pero detrás de estos comentarios se vislumbra un evidente disgusto, porque Freud extendió los trastornos psicológicos de Hamlet o Macbeth a Shakespeare, lo que indica un claro rechazo, una verdadera alienación, del desatino de la insensatez o de la “locura”. “Freud” escribe, “no parece lejos de considerar que el novelista, el poeta, es decir aquél a quien son atribuidos textos que lo definen como novelista o poeta, y en razón misma de estos textos, se hace acreedor al mismo título que el neurópata a la investigación analítica”.

Cabría preguntarse aquí, admitiendo que es el texto el que firma, por qué elige a éste y no a otro, si no existiera de antemano una real afinidad entre ambos: o con otras palabras, si Hamlet es el verdadero poeta y Shakespeare su lector, por qué el texto de dicha lectura de caracteres psicopatológicos a Hamlet. En una palabra: si Hamlet es el poeta “histórico” del texto, lo lógico es que quien lo firme sea igualmente histórico. Yo veo en estos conceptos pese al carácter “revolucionario” que se les pretende otorgar, el mismo rechazo, el mismo horror ancestral hacia la Locura que aún persiste en la actualidad. Es en definitiva negarle al “loco” el derecho de expresar sus desatinos al mismo nivel que los “cuerdos”. Después de todo el neurótico o el psicótico no hacen otra cosa que una lectura de los hechos o de las cosas existentes, distinta a la del resto de los hombres. No quisiera extenderme demasiado sobre estos puntos, pero a título de conclusión voy a transcribir una frase de Foucault extraída de su libro “*Maladie mentale et personnalité*”, de 1954: “En el horizonte de todos estos análisis hay sin duda temas explicativos que se sitúan por sí mismos en las fronteras del mito: el mito primero de cierta sustancia psicológica (libido en Freud, “fuerza psíquica” en Janet) que sería como el material bruto de la evolución y que, progresando en el curso del desarrollo

individual y social, sufriría como una recaída y recaería por el hecho de su enfermedad, a su estado anterior, el mito también de una identidad entre el enfermo, el primitivo y el niño, mito por el que se reasegura la conciencia escandalizada ante la enfermedad mental, y se afirma la conciencia encerrada en sus prejuicios culturales”.

Debo señalar en primer término, que Foucault no rechaza totalmente el punto de vista evolucionista, sino que hace hincapié en su insuficiencia y en la necesidad de completarlo con el punto de vista histórico. “Es necesario (escribe), llevar el análisis más lejos y completar esta dimensión evolutiva, virtual y estructural de la enfermedad, por el análisis de esta dimensión que la hace necesaria, significativa e histórica”.

Aquí rinde homenaje al genio de Freud por haber superado el “horizonte evolucionista”, definido por la noción de libido, para acceder a la “dimensión histórica del psiquismo humano”. Me cuesta comprender por qué si Foucault consideró legítima (por lo menos en la época en que escribió su libro) la “dimensión” evolucionista, se muestra tan duro con Freud en la primera frase citada acerca de los mitos. Pero este aspecto es el menos importante. A mi juicio, lo más grave, son sus apreciaciones sobre los mitos que “asegura la conciencia escandalizada ante la enfermedad mental”. La recaída hacia un estado evolutivo anterior, y como consecuencia, la identidad entre el enfermo, el primitivo y el niño. Hay aquí una confusión o un malentendido, porque esta doble “mitología” que al final se reduce a una, más que de Freud, se deduce de la doctrina lombrosina de la degeneración. No hay que olvidar que para Lombroso el niño es un criminal nato en potencia y por lo tanto un primitivo (ideas que retoma Le Bon con un entusiasmo digno de mejor causa). “Los gérmenes de la locura moral y del crimen”, escribía Lombroso en “El hombre criminal”, “se encuentran, no por excepción, sino de una manera normal, en los primeros años del hombre como en el embrión se encuentran constantemente ciertas formas que en el adulto son monstruosidades, tanto que el niño representaría un hombre privado de sentido moral: es lo que los alienistas llaman un loco moral y nosotros un criminal nato (citado por E. Schreider; Les types humains). Esta hipótesis sobre la psicología infantil, fue ingenuamente homologada por Schreider, con la “perversidad polimorfa” de Freud, sin reparar en que esta última se da en el desarrollo histórico, ontológico del niño, y sobre todo que se halla vinculada a las represiones que actúan sobre la libre expansión de los instintos. En una palabra, para Freud el remedio está en la remisión de aquellas, en tanto que para Lombroso, estaría por el contrario en la coacción social, la educación, o sea en la represión. Fue en virtud del carácter embrionario o de supervivencia de formas evolutivas superadas en el normal, pero que pertenecen a etapas de prehistoria en la evolución de las especies, lo

que tranquilizaba, como dice Foucault, la conciencia de los hombres frente al “escándalo de la enfermedad mental”. Por eso, esta afirmación inaudita sobre la “mostruosidad” del niño o de los pueblo primitivos, no provocó en el público ninguna reacción violenta, aún cuando se pusiera en tela de juicio el mito de la inocencia infantil. Pero, el descubrimiento de Freud de la sexualidad infantil y especialmente del Edipo, como elemento constante en el desarrollo histórico del individuo, vale decir, como algo actual y presente en todos los seres humanos, sí provocó el rechazo sin atenuantes de su doctrina, y hasta las calumnias e injurias que tuvo que soportar y lo aislaron del mundo científico de la época. Y esto por la sencilla razón, de que ya no cabía el subterfugio de la evolución, para eludir la angustia ante un proceso que se desarrolla en todos nosotros a partir del nacimiento. Tampoco cabía la homologación con el “hombre primitivo”, término que, como lo señala Lévi-Strauss, fue mantenido por un evolucionismo perimido. “Un pueblo primitivo”, dice este autor, “no es un pueblo atrasado: puede, en tal o cual campo, revelar un espíritu de invención y realización que deja muy por detrás los logros de los civilizados”. Pero hay todavía un hecho más importante aún: y es que los descubrimientos de Freud levantaron la barrera infranqueable que artificialmente se había colocado entre la salud y la enfermedad mental. Hay por hoy, no se concibe una diferencia tajante entre uno y otro estado, sino una verdadera graduación que los procesos dinámicos inconscientes establecen entre uno y otro.

Por eso, yo pienso que contrariamente a lo sostenido por Foucault, la “dimensión evolutiva” puede ser totalmente descartada, por innecesaria (no agrega nada para la mejor comprensión de las neurosis) y además es indemostrable.

Si todavía agregamos el concepto actual de “neotecnia”, el hombre que nace totalmente desamparado y prematuramente (la “larga invalidez y dependencia de la criatura humana”, a que se refiere Freud), y más concretamente según Bolk. “un feto de primate genéricamente estabilizado”, podemos apreciar que la idea de la enfermedad mental considerada como la persistencia de una etapa evolutiva anterior, carece de sentido. No puedo extenderme sobre el particular, me apartaría demasiado del tema (que, por otra parte he tratado en un artículo anterior sobre criterio de evolución en psiquiatría).⁴

Aquí pongo punto final a esta pequeña contribución al problema de las relaciones

⁴ Aparecido en los Anales de la Clínica Psiquiátrica (año 1967).

entre el autor y la obra, en la que me he esforzado en demostrar los lazos Indestructibles que los une. (El próximo artículo de esta serie se referirá a la contribución del psicoanálisis a los problemas estéticos, que espero publicar si las circunstancias lo permiten).