

Poesía y psicoanálisis

La relación con la verdad psíquica en Freud y en los escritores²



EDMUNDO GÓMEZ MANGO

EL TEJEDOR, LA FÁBRICA DEL PENSAMIENTO Y DEL SUEÑO

Es para mí un gran honor estar hoy aquí con ustedes, participando de este coloquio organizado por la querida casa de estudios que nos alberga, la Facultad de Psicología de la Universidad de la República. Quiero agradecer especialmente a la psicoanalista Magdalena Filgueira el haberme invitado a participar de él.

Tiene para mí una dimensión o significación personal que no deseo ocultar. Yo frecuenté en mi juventud el aula en tanto que espacio educacional donde se enseñaba en aquella época psicología, la Facultad de Humanidades y Ciencias, a los fines de los años cincuenta. Aún dudaba sobre la orientación de mis estudios, psicología, medicina —que para mí era el camino de acercarme, desde el comienzo, de la psiquiatría— o literatura. En aquel entonces se comenzaba a enseñar psicoanálisis en aquel ámbito universitario, y creo que Willy Baranger, que venía de la filosofía y que se formó como analista en Buenos Aires, fue uno de los primeros docentes de esa disciplina. Años más tarde seguí en la misma casa de estudios un curso de Ezra Heyman, que había conocido en el Instituto de Profesores Artigas, donde enseñaba filosofía del lenguaje, sobre Martin Heidegger, centrado en su libro *¿Qué es la metafísica?* Recuerdo que fui compañero de clase de Juan Carlos Plá; en aquel entonces, como muchos psiquiatras, psicólogos y psicoanalistas, admirábamos las descripciones

fenomenológicas de la angustia, del tiempo vivido, del aburrimiento, del ser para la muerte del filósofo germano. El azar quiso que lo encontrara en otro momento mucho más tardío de la formación interminable de todo psicoanalista, en París, en 1976, cuando, en un momento crítico, le solicité una entrevista. Obligado por la dictadura y el terror de Estado imperante en Uruguay, tuve que abandonarlo y rehacer mis actividades profesionales en Francia. Baranger estaba en aquel momento en París, transitoriamente, y pude entonces conversar con él. Me reaseguró en algunas opciones que yo ya había presentado para proseguir con mi formación analítica que había comenzado en Uruguay.

Construcciones, opciones, acontecimientos político-sociales van modelando nuestras existencias. Este momento para mí de retorno a la ciudad en la que nací y viví más de treinta años se presta para reflexionar sobre los hilos que tejen nuestras vidas, sin saber muy bien quién maniobra el telar, quién es el tejedor, quién mueve el torno que nos hace a veces salir, saltar, exiliarnos, y otras, volver, tornar o retornar.

Me voy aproximando al tema de mi intervención, psicoanálisis y poesía, porque quizá algunos de ustedes hayan evocado, al escuchar las palabras *hilos, telar, torno, tejer* o *tejedor*, la célebre imagen de Goethe, con la que Freud intenta acercarse al «trabajo» del sueño, al taller de pensamientos donde se fabrica la imagen onírica. Freud intenta explicar al lector de esta obra tan extraña, *La interpretación del sueño*, que marca la cultura europea contemporánea al publicarse en el comienzo mismo del siglo XX, en el año 1900, lo que él denomina *punto nodal* del sueño. Este resulta del entrecruzamiento de múltiples hilos de pensamientos, que a menudo pueden como condensarse en una sola imagen, una sola palabra. En el caso en particular del sueño del propio Freud, que se conoce como el de la monografía botánica, es el término *botánica* el punto nodal en cuestión.

Los versos de Goethe evocados por Freud en ese momento dicen:

el taller del pensamiento,
 se parece al telar del tejedor
 un golpe del pie mil hilos mueve,
 mientras vienen y van las lanzaderas

y mil hilos se deslizan invisibles
y a cada golpe se entrelazan otros miles.³

Recuerdo que se había entretejido en mí una suerte de intuición, de representación o de figura muy investida, en la que se dibujaban dos caminos que tendían hacia un mismo fin: el estudio, la indagación, la comprensión de la «locura» era la meta. Las vías por las que yo sentía que podía acercarme a ella eran dos, una científica, que yo designaba oscuramente como psicología, psiquiatría, psicoanálisis, y otra, los estudios literarios y especialmente de la poesía. Demás está señalar que el motivo juvenil de esta vocación desde el comienzo híbrida, mestiza, era mi propia «locura», mi neurosis personal, mi sufrimiento psíquico. El psicoanalista está obligado intentar conocer su propio sufrir psíquico para ayudar a quienes lo consultan a confrontarse con los suyos. Es esto lo esencial de la tarea tan delicada de los psicoanalistas. Recibimos pacientes, hombres o mujeres que padecen psíquicamente y que buscan ser ayudados a comprender por qué, de dónde proviene y cómo se ha gestado ese malestar a veces muy profundo que impide vivir más plenamente una vida humana, para transformarlo o, al menos, disminuir su intensidad.

La imagen goethiana del tejedor evocada por Freud ha sido explorada por muchos psicoanalistas para imaginar no solo el trabajo del sueño, sino también la tarea misma del analizar qué se trama o se entreteje entre los protagonistas de la «cura por la palabra». Esa caracterización constituye casi una opción importante entre diversas concepciones psicoanalíticas contemporáneas. Insiste en el carácter de oficio, casi artesanal, del ejercicio del análisis y lo aleja de la de un pseudoexperto, técnico esmerado que aplica protocolos «científicos» preestablecidos.

Los fundamentos del psicoanálisis son históricos, freudianos, porque fueron establecidos, descubiertos y también creados por el propio Freud. El fundamento del psicoanálisis no es un acontecimiento acaecido en el pasado y allí terminado, sino que es lo que funda la actualidad de cada

3 Citado por Freud (2003), *Obras completas: Vol. IV: La interpretación del sueño* (J. Laplanche y equipo Trad.), PUF. La cita proviene de Goethe, *Fausto*, I, versos 1924-1927.

tratamiento psicoanalítico en particular aún hoy. Justifico así esa extraña pasión que los psicoanalistas, o algunos, preservan por la obra del fundador Freud, y que hace que su lectura y relectura constituyan una actividad incesante siempre recomenzada. Esto no quiere decir que no haya habido y que no siga habiendo producciones, avances, despliegues del pensamiento analítico después de Freud, tanto en su teorizar como en su práctica. Pero creo que no puede ignorarse esa relación tan particular entre el fundador de la disciplina analítica y la presencia de su obra en la actualidad de su ejercicio contemporáneo. No en todas las disciplinas sus fundadores pueden ser declarados sus más actuales contemporáneos, como pueden hacerlo por lo menos muchos psicoanalistas, entre los que yo me encuentro, con respecto a Freud.

FREUD Y LA PASIÓN DEL ARCHÉ

Este rasgo, esta especie de «anacronía» del fundamento del psicoanálisis, esta vigencia tan presente de sus comienzos, más de un siglo después de su emergencia histórica, tiene sin duda algo que ver con su calidad intrínseca, su estructura íntima. No se trata de «a-temporalidad», porque todo hecho humano, creación cultural o descubrimiento científico se inscribe necesariamente en el tiempo, es «temporal», histórico. Y aún todavía más cuando se trata de una disciplina científica que se entromete con sustancias tan marcadas por la época, tan históricas, como la sexualidad humana, su influencia en el psiquismo, las costumbres, la moral, lo que está prohibido y lo que es socialmente aceptable y tolerable. Perderíamos nuestra capacidad de pensadores críticos si pretendiéramos hacer del psicoanálisis y su práctica una entidad fuera del tiempo, de su tiempo, inamovible y cerrada en sí misma. Como tampoco podemos ser profetas, no podríamos hoy imaginar el devenir del psicoanálisis en el futuro.

El enigma del sufrimiento humano requiere ser considerado también en su historia y en su gestación. El fundamento del psicoanálisis freudiano invoca lo mítico como un aspecto constituyente de su teoría. O más precisamente: Freud indaga en el sufrimiento humano, en sus orígenes, en sus formas clínicas, partiendo de los discursos de las mujeres histéricas de Viena. Ellas quieren hablar su dolor, le piden que

las oiga, que no las interrumpa con preguntas que pretenden orientar sus palabras. Reclaman su libertad de decir lo que les pasa y lo que se les ocurre, imponen al gran «oidor», Freud, el silencio, para que ellas puedan ser verdaderamente escuchadas. Así nace el «loco hablar» del psicoanálisis, de la *talking cure*, cura de palabra. En los albores de su teoría y de su práctica, Freud recurre al mito, al *muthos*, ese otro decir o relato popular que proviene de los orígenes mismos de las civilizaciones occidentales, grecolatinas. El primer psicoanalista encuentra en figuras míticas esbozos, imágenes, palabras en los que se forman los gérmenes de su teorización: en el mito y en la tragedia de Edipo le parece aprehender algo general del sufrimiento humano, de la génesis del malestar humano. Edipo surge como una figura nodal, como el punto del sueño, condensación de muchos hilos que tejen la dolorosa historia de los pequeños, de hombres y mujeres, de madres y de padres, de niños, hijos o hijas. El gran «oidor» Freud las vuelve a escuchar, con variantes, en el *Hamlet* de Shakespeare y en los sueños nocturnos que se cuentan los humanos cuando se despiertan a sí mismos, a otros de su entorno o a los terapeutas. Es importante destacar la presencia, en el nacimiento del pensamiento analítico, de este confluir del relato diurno del sueño nocturno, del decir del sufrimiento de los hombres y mujeres de su tiempo, del narrar de las leyendas, de los mitos. Estos últimos son fundamentalmente búsqueda de los orígenes, cuentos de los comienzos.

Es esta relación primera, también primaria, del pensamiento analítico con el pensamiento mítico y con el pensamiento de la tragedia y de la poesía lo que confiere, creo, al psicoanálisis esa aura de un pensamiento que trasciende lo cronológico en una busca incesante de un tiempo primero, de una «génesis» de lo humano, de lo primitivo, de lo naciente. También quizá por eso el fundamento psicoanalítico no puede ser aprehendido más que en el presente, en lo más actual de la circunstancia psíquica, en la mujer y en el hombre que viven en el aquí y en el ahora sus antiguos dolores de la infancia, o en los soñadores que reencuentran en las figuras nocturnas de las pesadillas el Horror, el Miedo, la Angustia, la Culpa, y también las más extremas felicidades de la ilusión, como si esas figuras hubieran estado allí, al lado de los que dormían o, peor aún, dentro de sus propias cabezas cuando soñaban.

La alianza de la poesía y el psicoanálisis es así fundadora. Hacia ella iba sin duda la intuición juvenil de la que hablaba al principio, y que me «im-pulsaba», como dos «pulsiones» psíquicas diferentes pero que pretendían converger en algún lado, hacia la literatura y el psicoanálisis. El doble camino elegido fue arduo, como todos los caminos, pero era para mí, y mi neurosis, necesario. El Tejedor así lo decidió. No siento que haya sido una opción personal. Más bien parecen ser ellos, los objetos de donde emanan las atracciones que sentimos, los que en realidad optan o llaman a quienes los siguen.

Los inicios del pensar analítico son fronterizos. Frontera entre la ciencia pura y dura del laboratorio de Ernst Brücke donde trabaja Freud los diez primeros años de su juventud, alto lugar que irradia e inspira lo mejor de la fisiología de finales del siglo XIX, y la «nueva ciencia», el psicoanálisis, inventada por el mismo Freud cuando se confronta con la histeria, con su propia neurosis, lo que provoca su «auto-análisis», desarrollado de manera original e inesperada, en su correspondencia con su amigo médico Wilhem Fliess, que gustaba de la teorización científica. Frontera entre la vida diurna de la observación y del razonamiento, y la vida nocturna del sueño, reino de la fantasía y la imaginación, que solo puede compartirse cuando lo visible de sus imágenes ha desaparecido y solo puede ser recordado por el relato de las palabras. Frontera entre el pensamiento racional y lógico, que utiliza el científico cuando investiga y el hombre común en su quehacer diario, y el pensamiento del que se nutren la poesía y más generalmente las manifestaciones artísticas. Frontera, en fin, entre el espacio de lo íntimo y de la interioridad subjetiva de lo psíquico, y el espacio social, que Freud no cesó de investigar, y que plasma en el título de una de sus obras mayores. (*Psicología de las masas y psicoanálisis del yo*)

El pensamiento de Freud se siente casi en permanencia solicitado por lo arcaico, lo primitivo. Freud recurrió a la metáfora arqueológica para describir algunos aspectos de la tarea del psicoanalista: adivinar lo que está «sepultado», «desaparecido» en el olvido, aquello que ha sido «reprimido», puesto fuera de la conciencia, y que, sin embargo —diferencia importante con las ruinas inertes—, pretende volver, hacerse presente.

Sabemos además que su biblioteca contenía muchas más obras que concernían a la mitología, la prehistoria, la antropología que a la psicología. Cuando Freud comunica a Fliess, su amigo confidente, el descubrimiento a través de su autoanálisis y del análisis de los sueños de escenas psíquicas primitivas, arcaicas, fantaseó en transformarse en el Schliemann, el arqueólogo contemporáneo que había resucitado a Troya. Algunos historiadores pensaban que no era más que una ciudad imaginaria, y el arqueólogo demostraba que había existido como una realidad viva que había dejado vestigios.

Puede decirse que Freud estaba animado por la pasión del *arché*, raíz griega que significa origen, comienzo, pero también *principio*, en el sentido de lo que prima, de lo que manda, dirige u orienta. Se ha acercado a la palabra *arché* de *archón*, 'poder', lo que se manifiesta en términos como *monarquía*, *oligarquía*, poder ejercido por uno o por pocos. Esta pasión por los comienzos también se manifiesta en la obra de Freud en la utilización frecuente del prefijo alemán *Ur*, que indica lo que es primero o primordial, lo primitivo, y en general secreto y escondido. Aparece en expresiones como *Urvater*, padre primitivo, *Urphantasien*, profantasías o fantasmas primitivos, capaces de organizar la realidad psíquica, como la escena primitiva (*Urszene*), percepción o imaginación del coito de los padres, fantasmas de seducción, fantasmas de castración. También aquí Freud se acerca a Goethe, que suponía detrás de todo fenómeno de la naturaleza la existencia de un *Urphänomen*, un fenómeno originario, afirmando así una concepción genética de las formas. Freud intenta comprender la vida psíquica actual, contemporánea, adivinando o construyendo su *arché*, su principio, su estado originario o primitivo, su *status nascendi*. Uno de los elementos esenciales de la práctica analítica, su *regla principal*, solicitarle al paciente que trate de decir todo lo que ocurre en su mente, intenta justamente acercarse a ese estrato primordial o primitivo de lo psíquico, superando, en la medida posible, la represión que se ejerce sobre la palabra por la censura de la moral o de las costumbres. Intentaba así escuchar algo del estadio más primitivo de la palabra humana, cuando esta puede decirse lo más espontáneamente, como una improvisación no meditada, no preparada. Este régimen particular de la palabra en análisis favorece el surgimiento de la *einfall*, la palabra que «cae», que «incide», que surge en

la lengua inesperadamente, como una ocurrencia, muchas veces portadora de elementos significativos. Se abre así otra frontera paradójica: es lo más efímero del habla, la que funciona en una suerte de hablar por hablar, pero que está siempre dirigida al analista, lo que permite hacer aflorar lo más duradero, lo más reprimido o sepultado en los hondones de la psique.

Es este otro posible entrecruzamiento fecundo de la poesía y el psicoanálisis. La poesía también canta lo efímero, lo que aparece y se desvanece, como la belleza de los rostros o de los paisajes; ella también indaga en el origen de las grandes pasiones, las emociones, mociones o pulsiones que mueven y animan la vida psíquica. Explora sin cesar con el lenguaje la frontera del amor y del dolor, intenta con la palabra aprehender los grandes afectos, lo que nos afecta, lo que nos con-mueve. Indaga así en permanencia en la frontera del amor y de la muerte. Se inquieta y se asombra de su propia actividad, de su *poiesis*, en su poética. Paul Valéry, poeta y a la vez pensador eminente de la poesía, llamaba poética a la tendencia de la crítica que se interesa en el originarse mismo de las formas poéticas más que en sus contenidos manifestos. «Tenía la manía —decía— de no amar en las obras más que su gestación.»

LO NOVELESCO EN LA FICCIÓN Y EN EL PSICOANÁLISIS

Roman Jakobson, en su célebre diferenciación de las funciones del lenguaje, caracterizaba a la función poética como aquella en la que el emisor del mensaje pone su mayor énfasis o interés en el mensaje mismo, en su forma, en su construcción. Cuando el hablante se propone fundamentalmente describir un objeto o una escena, utiliza particularmente la función referencial del lenguaje, le importa sobre todo aquello a lo que su mensaje se refiere. Cuando el uso de la lengua tiende sobre todo a influenciar, provocar efectos en el receptor, estamos frente a la función conativa, la que da órdenes, la que atemoriza, la que injuria. Jakobson distinguía aún las funciones expresiva, de contacto y metalingüística.

Los poetas ya lo sabían: para Baudelaire, el poeta estaba enfermo de poesía y no podía más que hablar de ella. Para Novalis, el gran romántico alemán, la poesía es el ejemplo vivo de una lengua que habla fundamentalmente de sí misma, lo que quedó claramente enunciado en uno de sus fragmentos

más famosos, «El monólogo». Las funciones de la lengua diferenciadas por Jakobson van siempre mezcladas en la realidad del uso lingüístico, y es solo el énfasis en una de esas modalidades lo que permite distinguir las.

Para Freud investigador, como en general para el discurso científico, lo referencial es lo que cobra más importancia. Es interesante recordar el punto de inflexión en la obra escrita de Freud, cuando se manifiesta una vacilación, un cuestionamiento entre el lenguaje literario y el científico. Ya la escucha de las histéricas lo había sensibilizado: ellas mismas conferían mucha importancia al mensaje mismo que transmitían, se sentían aliviadas solo cuando la palabra podía ser dicha libremente y cuando era realmente recibida por quienes las escuchaban. En los *Estudios sobre la histeria* [1895], escritos con su maestro y amigo Joseph Breuer en el comienzo entonces de la obra psicoanalítica, Freud se descubre él mismo escribiendo como un novelista. Él pretendía transmitir en sus escritos lo que había descubierto en el encuentro con las histéricas, ese es el referente más importante de su comunicación, la descripción del objeto psíquico. Pero para lograr el objetivo, debe prestar atención a su propio mensaje, a cómo lo construye, a cómo lo escribe. Es entonces que cae en la cuenta de que no puede escribir como el psiquiatra o el neurólogo que lo habían precedido. Él acaba de abandonar la «magia» pseudocientífica de tratar a las pacientes histéricas con electroterapia, y después de haber intentado otro ensayo terapéutico a través de la hipnosis, se ha convencido, progresivamente, de que es en el campo de la palabra, en el escuchar y el hablar, donde puede encontrar los métodos más seguros para comprender el sufrimiento psíquico y lograr, aunque sea en algo, modificarlo. Se instaura así el modelo de la cura de palabra o del tratamiento psíquico de la neurosis. Cuando intenta transmitir al lector lo que él ha comprendido del funcionamiento psíquico de las pacientes histéricas, se da cuenta de que debe proceder como lo hacen los escritores, especialmente los novelistas, y que sus historias clínicas, sus relatos de relatos de las enfermedades psíquicas se parecían mucho a las novelas breves. Para intentar ser «verdadero», debe aprehender primero las formas y los mecanismos de los procesos psíquicos de las histerias. Para ello debe proceder como los novelistas y no como sus colegas psiquiatras o neurólogos. Es como si Freud descubriera, sorprendido, que existía en él mismo un escritor, un *Dichter* puede decirse en alemán, un *poeta* en senti-

do amplio, un literato, que se despierta en él cuando pretende aproximarse a la complejidad del objeto psíquico y de los procesos dinámicos que ha descubierto detrás de los síntomas o en los síntomas de los pacientes. El paso dado aquí por Freud tiene, a mi modo de ver, una doble importancia. Primeramente reconoce sin ambages que la literatura novelesca posee una capacidad de comprensión y de descripción, que ella es también un modo de conocer y de aprehender el funcionamiento psíquico. Y segundo, Freud no rechaza esta apariencia, que algunos pueden considerar poco seria y no científica, del modo de describir literario, sino que admite este modo como legítimo e intenta utilizarlo él mismo en su tarea de investigador del alma humana. Insiste en atribuir este cambio cualitativo de su escritura a una exigencia que viene de la cosa estudiada. Es como si admitiera que existe en la vida psíquica una manera de funcionar, fenómenos imaginativos que son de algún modo ellos mismos novelescos.

Muchos años más tarde, Roland Barthes, un investigador de la semiótica, de los signos, tan singular pero que también fue un tan admirable escritor de lengua francesa, le dará razón. Él también reconoce lo que denomina lo «novelesco de la vida psíquica». Lo novelesco no se confunde con la novela. Esta es una producción literaria objetivable, un libro más o menos terminado, mientras que lo novelesco es casi una cualidad del psiquismo, que Barthes describe como una «errática de la vida cotidiana, de sus pasiones y de sus escenas».⁴ La imaginación activa y la percepción precisa del novelista y del analista son capaces de reproducirla.

Este reconocimiento del escritor por un investigador manifiesta la tendencia freudiana de respeto a lo laico, de no alejarse de lo profano, de estar siempre cerca de una realidad tal como él la percibe en la lengua popular o en el funcionamiento psíquico de los pacientes. Así como defenderá a los psicoanalistas «laicos» o «silvestres», que no son médicos pero que se han formado como psicoanalistas, reconoce que los saberes no científicos, populares, sobre la histeria o sobre el sueño habían construido representaciones que se acercaban más a la verdad de esos fenómenos que los que habían evocado la ciencia y la academia.

4 R. Barthes (1977). «Texte à deux (parties)», Œuvres, París: Seuil, 1977, III, 763-764.

Más tardíamente insistió en esa extraña aproximación de novela y psicoanálisis que trama mucho de sus escritos. Llamó al ensayo consagrado a Leonardo da Vinci «novela psicoanalítica» [1910], y a una de sus últimas producciones, *El hombre Moisés y la religión monoteísta* [1939], «novela científica». Hasta el final, Freud no se priva de asociarse a la forma novelesca de la escritura literaria para aproximarse a la «cosa», lo inconsciente, y para transmitir al lector la fuerza de su atracción. Reafirma así, de otro modo, la alianza creadora de literatura y psicoanálisis. El *Forscher*, el investigador de lo psíquico, como él se designaba, puede coexistir y trabajar al lado del *Dichter*, del poeta. Es quizá lo que explica la perennidad de la obra de Freud, y el placer intacto, intelectual y sensible que se preserva en muchas de sus mejores páginas.

Cuando su referente se vuelve el sueño, cuando escribe *La interpretación del sueño* (es así que Jean Laplanche y su equipo traducen el título del libro), Freud da todavía otro paso que lo acerca al escritor. La mayoría de los sueños relatados en la obra le pertenecen, es él que los ha soñado. El científico, que por lo general intenta mantenerse en la objetividad, alejando lo que podría venir de su vida personal o privada, debe aquí cambiar de postura. No puede interpretar, es decir, analizar, comprender sus propios sueños, y transmitir esta aprehensión nueva y revolucionaria del acontecimiento psíquico, sin abrir su mundo interior, relacionarlo con la formación onírica nocturna y darlo a conocer, por lo menos en parte, a sus lectores. Esto implica un cambio radical de la relación del sujeto que conoce y que transmite su conocimiento, en la relación con el lenguaje mismo. De allí surge la extrañeza de esta obra, el *Libro* del psicoanálisis, que no puede compararse con nada de lo escrito anteriormente por el psiquiatra o el psicólogo, que no pertenece a ningún género, cuya arquitectura o composición mucho se asemeja a la estructura misma que intenté describir. *Traumbuch*, libro-sueño, sueño-libro, así llamaba Freud a su obra. Y no deja de ser por ello, al contrario, una obra que revoluciona el saber científico sobre el funcionamiento psíquico, la base de la teoría del inconsciente freudiano y una nueva concepción del sujeto humano, habitado por un extranjero que forja sus pesadillas nocturnas, pero también sus ensoñaciones diurnas.

Freud, claro está, se reconoce como el «autor» de este libro, lo firma con su nombre. Sin embargo, en el prólogo de la segunda edición, que

aparece cuando difícilmente se han vendido unos 350 ejemplares, afirma lo siguiente: recién después de terminar de escribirlo, cae en la cuenta de que su significación más importante es la de ser un fragmento de su autoanálisis, una «reacción a la muerte de su padre». Como si alguien que no es el autor, un «otro», hubiese introducido en el libro una significación, un sentido, que el autor ignoraba hasta el momento en que la descubre, luego de haberlo terminado. La escritura produce entonces significaciones que el autor del libro ignora mientras lo está construyendo. El escritor e investigador psicoanalista debe admitir, como el escritor de novelas, que su obra está cargada, habitada por producciones de sentido que no son voluntarias y conscientemente elaboradas, pero que surgen y se traman en el acto mismo de escribir. Otra confirmación, entonces, de la escisión que Freud describe en el sujeto de la modernidad: lo inconsciente lo habita e impregna sus producciones conscientes, algo trabaja inconscientemente, incluso cuando la indagación consciente se orienta hacia la confirmación de la existencia de una zona inconsciente de la psique. El fabricar la obra, el acto de escribirla, produce verdades, significaciones psíquicas que el autor descubre leyéndola cuando está frente a él, separada, terminada. Con este comentario del segundo prólogo, Freud introduce una notable modificación de la relación entre el escritor-autor y su libro, tal como era tradicionalmente concebida. Admite entonces que la verdad de lo psíquico es producida, construida por la obra misma, sin que él se lo proponga. Nietzsche había decretado la muerte de Dios, con Freud asistimos a los comienzos de la muerte del autor, por lo menos a la desaparición de una manera de concebirlo.

POESÍA Y VERDAD

Goethe fue uno de los primeros grandes autores que plantearon el problema del estatuto de la verdad en la ficción literaria, lo hizo en el célebre título de su ensayo autobiográfico *Poesía y verdad (Dichtung und Wahrheit)*. El título completo de su libro es *De mi vida. Poesía y verdad*. No utiliza los términos *memorias* o *autobiografía*, sino ese lacónico *De mi vida*, señalando así que es esta la sustancia misma de la escritura del libro. La palabra *Dichtung* no tiene equivalente exacto en las otras lenguas europeas. Algunas traducciones prefieren *ficción*, otras, *poesía*.

La primera opción insiste sobre una de las franjas del espectro semántico de la palabra alemana, que destaca la importancia de la fantasía o del fantasma psíquico, de la imaginación. *Poesía* parece atender sobre todo al hecho de la fabricación, del crear con palabras, un poco como Borges habla del Hacedor para referirse al poeta. Freud utiliza la palabra *Dichter* en su célebre artículo que algunas traducciones dan como *El creador literario y la fantasía* (o *el fantasear*) [1908]. Es claro en el contenido de este que *Dichter* es empleado por Freud en un sentido muy vasto, que incluye al gran escritor como al autor de novelas de entretenimiento. Y elige como analogía de lo novelesco, quizá como su «fenómeno primitivo» o modelo más corriente, el fantasear de un joven humilde que se dirige a la casa de un señor a quien le solicitará un empleo. Freud imagina una especie de «ensueño diurno» que invade la vida psíquica del joven mientras camina hacia la casa del posible empleador, piensa y se dice a sí mismo no solo que obtendrá trabajo, sino que además se transformará en el novio y luego en el marido de la hija del señor poderoso, antes de conocerlos. El *Dichter* es quien crea literatura con este tipo de deseos o de fantasmas constitutivos de la psicología cotidiana. El ensueño diurno no está lejos de «lo novelesco de la vida psíquica» evocado por Barthes. Aquí también Freud tiende a aproximar lo que a veces se considera muy alejado; la *Dichtung* es la gran poesía de un Goethe, pero también existe en el fantasear de un pobre muchacho que imagina una vida feliz realizando su intensa vida de deseo en las imágenes de su ensueño diurno y en su relato.

Goethe escribe *Poesía y verdad* a los sesenta años, poco después de la muerte de su madre. Quizás intentar evocar su propia vida, su infancia y su adolescencia, era una manera de recordarla, aunque la crítica ha señalado la ausencia de la figura materna en dicho libro. El autor comenta el título elegido, dice intentar combatir un prejuicio del público de su época que desconfiaba de la veracidad de los escritos autobiográficos. «Me confesé —escribe— en una especie de ficción [...] fue el esfuerzo más serio para representar y expresar, en la medida de lo posible, la verdad profunda que ha presidido mi vida»; y agrega, enigmáticamente: «todo lo que resulta de mi vida y de cada uno de los hechos aquí narrados no sirve más que para sustentar una observación general y una verdad más

alta».⁵ No excluye entonces la intervención de la ficción para narrar la verdad de su vida, lo que puede ser útil para la educación de los hombres y porque pretende alcanzar verdades generales y elevadas.

Freud reconoce haber recibido con verdadera alegría el premio Goethe otorgado anualmente por la ciudad de Fráncfort (1930). Debió sentirse muy satisfecho de que el prestigioso premio reconociera así su intenso amor por la obra del poeta en la cual se inspira en momentos cruciales de su obra. Ofrece a Goethe el mejor regalo que podía otorgarle: reconoce que los conocidos versos de la «Dedicatoria» del *Fausto* podrían inscribirse como el exergo de cada tratamiento psicoanalítico. Los versos elegidos dicen así:

De nuevo aparecéis, figuras vacilantes,
Como ya antaño ante mis ojos perturbados.
¿Debo intentar ahora reteneros?
[...]
Como una vieja leyenda casi borrada,
vuelven los primeros amores, la primera amistad.

La «Dedicatoria» que Goethe parece destinar a las figuras amigas y amadas de su juventud, y también quizás a sus propios personajes, como Fausto y Margarita, puede así abrir, comenzar, inaugurar los tratamientos o curas analíticas que inevitablemente evocarán las figuras del pasado que vuelven al presente en las palabras del analizando.

Goethe y Schiller colaboraron estrechamente en la elaboración de la teoría freudiana. Freud tomó de Schiller, que él designa a menudo como el «poeta filósofo», los elementos que le permitieron construir su primer dualismo pulsional en torno a la oposición de una pulsión conservadora que tiende a investir al yo y otra que va hacia el objeto. Reconoce que encontró el germen de esa distinción en los conocidos versos de Schiller: «Ella (la Naturaleza) asegura el funcionamiento de sus engranajes / por el hambre y el amor». El hambre asegura la conservación del individuo, y el amor preserva la continuación de la especie.

5 Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, 30 de marzo de 1831.

La construcción teórica del segundo dualismo funcional se vio facilitada por la figura de Mefistófeles. Freud percibió en ella la encarnación de una de sus concepciones más debatidas y complejas: la pulsión de muerte, que se contrapone a la pulsión de vida, sustentada por Eros.

El dualismo pulsional, la existencia de dos tipos de pulsiones que se oponen en el seno de la vida psíquica, surge como una teorización que se le impone por la omnipresencia del *polemos*, del conflicto inherente a los procesos psíquicos. Las pulsiones de vida, sustentadas por Eros, combaten sin cesar contra las pulsiones de destrucción y muerte, que se expresan como agresión dirigida hacia el exterior, también hacia el propio sujeto (en las diferentes formas del masoquismo). Pero lo más escandaloso y paradójal de la pulsión de muerte es que «pulsar» contra la vida como desde dentro de ella misma, de manera silenciosa, como fuerza que tiende a extinguir el impulso de lo vital y a reducir lo viviente al estado inorgánico.⁶ A nivel de lo histórico y social, esta concepción parece ser confirmada por el inagotable estado de guerra y destrucción que asola a la humanidad, la sed de destruir, la repetición sin fin de asesinatos de masas, de una actividad bélica generalizada e interminable. Ella no parece atenuarse con los inmensos progresos del saber humano. Por el contrario, la fuerza de destrucción logra utilizarlos para aumentar cada vez más su capacidad de aniquilamiento. La evolución del «progreso» de las tendencias que preservan y salvaguardan la vida humana y la de su entorno se ven permanentemente desafiadas por las energías y los intereses que tienden a la destrucción de todo lo existente. La especie humana, que ya no sabe y no puede proteger su propio entorno natural, parece avanzar hacia su propia extinción. Freud entrevió en la figura de Mefistófeles la encarnación misma del principio del mal, aquello que tiende a la desaparición de lo viviente.

6 Se reconoce actualmente en biología el mecanismo de la apoptosis, algo así como una muerte programada genéticamente en las células vivas. Cf. Jean-Claude Ameisen, *La sculpture du vivant, le suicide cellulaire ou la mort créatrice*. París: Seuil, 1999.

El personaje demoníaco afirma:

Pues todo lo que existe
es digno de ser destruido.

Agrega que «lo malo es su propio elemento». La dualidad pulsional, la pareja de opuestos, Fausto, el hombre que busca y que construye, y Mefistófeles, el representante del mal que destruye e impulsa hacia la muerte, es también necesaria para la teoría freudiana, que ve en el conflicto el motor de lo viviente, que no escapa nunca a la posibilidad de su propia aniquilación. Esta visión goethiana que Freud hace suya es trágica, aunque no pesimista. Afirma la necesidad del conflicto, del combate, pero no acepta la claudicación del ansia fáustica de proseguir en la búsqueda. El desafío, el pacto que Fausto acepta consistía al fin de cuentas en lo siguiente: solo si Fausto abandona su trágica lucha, si renuncia al impulso (*Streben*) que lo alienta a proseguirla, aun cuando se equivoque, solo en ese momento Mefistófeles podrá hacer de él su siervo y arrastrarlo al abismo. La verdad psíquica de Fausto reside en la primacía que él otorga al amor, a la actividad que construye, que hace vínculos y tiende puentes, que intenta hacer retroceder el mar para liberar la tierra y proteger lo humano (el ejemplo del secamiento del Zuiderzee, el mar del sur de los Países Bajos).

Es importante señalar que las citas de Mefistófeles que acabo de evocar en relación con la pulsión de muerte aparecen en el ensayo de Freud *El malestar en la cultura* (1930). En ese trabajo, refuta la creencia religiosa de que el hombre, creado a la imagen de Dios, no puede llevar dentro tendencias agresivas y destructivas. Afirma, por el contrario, que la intimidad de la vida del alma está constituida por esta trama contradictoria de pulsiones de destrucción y de vida que animan el conflicto psíquico.

Me gustaría señalar otro tipo de entrecruzamiento de la verdad psicoanalítica y la de la literatura. En ocasiones, el surgimiento de lo poético en el texto de Freud es vertiginoso, se condensa en la simple evocación de un verso, que viene a resonar en el eco de los desarrollos racionales del pensador. Freud no es solo un pensador moderno que trata de descifrar el enigma de los mitos, también se ha permitido crear algunos. Así, en *Tótem y tabú* [1912-1913] construye una de sus

«verdades» más complejas y discutidas, pero que deviene un elemento central de su edificio teórico: el asesinato del padre primitivo por la horda salvaje de hermanos (que ya había sido imaginado por Darwin). Este crimen colectivo, seguido del despedazamiento del cuerpo del padre, dueño y señor de todas las mujeres de la tribu originaria, y su incorporación oral por los hijos es, según Freud, el principio, el comienzo del vínculo social, de la prohibición del incesto, de la exogamia, lo que permite la existencia misma de lo humano y de la cultura. Freud, consciente del carácter osado e inesperado, casi escandaloso de esta afirmación, la llama *hipótesis fantástica* o *fantasmática*, o también *mito científico*. Es una *hipótesis* porque ha sido construida racionalmente, porque pretende explicar a través de argumentos. Responde además a una serie de interrogantes que surgen de hechos establecidos por los etnólogos de su tiempo, y se transforma en un elemento necesario para la comprensión teórica de algunos hechos clínicos descubiertos en su práctica analítica. Es *fantástica* porque su concepción necesita del despliegue creativo de la imaginación, y porque no puede ser confirmada por la experiencia. Del mismo modo, es *mito* porque es un cuento de los comienzos, un relato de los orígenes, inenarrables, pero es *científico* por ser el resultado de un proceso de pensamiento racional, como el utilizado por las ciencias y por la mayoría de las transacciones que nos relacionan con la realidad. La construcción freudiana que tiende a atrapar o asir una realidad prehistórica, primitiva, se fue haciendo a través del desarrollo del libro, condensando en ella diversas «concordancias» (el subtítulo del ensayo es *Algunas concordancias entre la vida psíquica de los salvajes y la de los neuróticos*) que estableció entre diferentes interlocutores, antropólogos, viajeros, monografías científicas. Pero la que él hace resonar al final de la obra, en su última línea, es la voz del poeta, la de Goethe: «En el comienzo era el acto». El acto originario, el parricidio del padre incestuoso, es así, en su violencia fundadora, el que determina la prohibición del incesto, la instauración de la ley, el comienzo de la cultura.

Es el Doctor Fausto quien pronuncia el verso. Está en su gabinete de estudio, acompañado por un perro negro que acaba de encontrar y que se transformará en esta misma escena en Mefistófeles. Fausto desea intensamente una «revelación» (el término alemán elegido, *Offenbarung*, significa

a la vez ‘revelación’ y ‘apocalipsis’) que apacigüe su sed de conocer la humanidad y el secreto de su creación. Intenta entonces traducir el evangelio de Juan del griego al alemán (a destacar: la búsqueda de la «revelación» pasa aquí por una traducción, cercana a una interpretación). Se detiene en el primer verso, que en griego dice: «En el *arché* era el *logos*», y es la traducción de este segundo vocablo, *logos*, que lo detiene. Intenta diferentes términos para decirlo en alemán: *verbo*, *pensamiento*, *fuerza*, hasta encontrar *acto*, que lo satisface. «En el comienzo era el acto (*die Tat*)»: es la última de las *Übereinstimmungen*, de las «concordancias» anunciadas en el subtítulo del ensayo, que hace resonar juntas, en un vertiginoso instante con que termina el libro, la voz del poeta y la voz del pensador. Lo poético surge aquí como una reafirmación de la hipótesis freudiana, y la concordancia parece renovar el diálogo ancestral, las nupcias siempre renovadas de la poesía con el pensamiento. El poeta y el pensador coinciden en sostener que la «revelación» que buscan el hombre Fausto y sus ancestros primitivos surge de un acto. La creación de lo humano es entonces un producto de la acción humana. En el «principio», entendido como *arché*, hay acto y acción de grupos humanos, y no una creación divina, *ex nihilo*. No es un Dios, padre bueno todopoderoso, el que crea la vida humana, sino un acto, el asesinato de un padre tirano y cruel perpetrado por el grupo social de la horda de hijos primitivos.

En torno a la pulsión de muerte Freud continuará su diálogo con los poetas. En 1937, en *Análisis terminable e interminable*, retoma la consideración del segundo dualismo pulsional. Confiesa haberse regocijado cuando encontró en uno de los poetas-filósofos presocráticos, Empédocles de Agrigento, de Sicilia, nacido hacia 495 a. C., su propia teoría. No deja de causar una «inquietante extrañeza» esta alegría del viejo Freud, ya plenamente reconocido en Occidente como una figura mayor del pensamiento contemporáneo, al comprobar que un aspecto de lo que él había desarrollado como uno de los fundamentos del aparato psíquico humano, logro de una larga tarea de meditación y de articulación metapsicológica, ya había sido anunciado por uno «de los grandes pensadores de la aurora griega». Sacrifica de buena gana, declara, el prestigio de la originalidad, y abre incluso la posibilidad de ser responsable de una criptomnesia. Puede haber leído a Empédocles en sus años juveniles y haber cometido una

suerte de plagio involuntario: lo que creía haber pensado originalmente quizá no fuese más que un recuerdo olvidado.

Freud destaca al mismo tiempo la coincidencia de las dos concepciones, pero también las diferencias. Empédocles, «investigador y pensador, profeta y mago, político, filántropo y médico naturalista», recuerda Freud, crea un poema filosófico en el que une afirmaciones cósmicas, míticas, fantásticas y algunas ideas que aún hoy pueden considerarse racionales: el desarrollo por etapas de los seres vivos, la sobrevivencia de los más aptos, la existencia del azar. Creía que dos principios, amor (*Philia*) y discordia (*Neikos*), regían el devenir del mundo y el del alma. Es en esta dualidad que Freud encuentra la mayor proximidad con la teoría de sus dos pulsiones primordiales, Eros y pulsión de muerte. Freud las restringe a lo biopsíquico, y fundamentó largamente su existencia contradictoria con argumentos clínicos y también teóricos.

Hacia el final del párrafo surge en el texto freudiano la expresión «núcleo de verdad», que abre otra posibilidad de concordancia entre el filósofo poeta y el pensamiento racional del investigador escritor Freud. Este último se pregunta bajo qué nueva vestidura el «núcleo de verdad» de la doctrina de Empédocles podrá aparecer o mostrarse en el futuro. Distingue así lo temporario, la apariencia de la doctrina, condenada a decaer, y el «núcleo de verdad», que persiste, y que puede reaparecer presentado de otro modo. La dualidad pulsional, la pareja de contrarios, el conflicto originario, sería el núcleo de verdad compartido por la doctrina del poeta filósofo presocrático y por el *Naturforscher* (investigador de la naturaleza), así se autodenominaba el joven Freud. El núcleo de verdad, para ambos, es una construcción, un acto del logos, pensamiento, y también del *poiein*, del crear del lenguaje. Creo que en el regocijo que le causa la constatación de la repetición o retoma de un *núcleo de verdad* por dos autores tan distantes existe una nota de humor: quizá también la vestidura de mi teoría, el psicoanálisis —puede haberse dicho su creador—, sea en parte precedera, y queden de ella gérmenes, semillas que podrán reaparecer con otras apariencias.

En otro artículo del mismo año, *Construcciones en psicoanálisis* (1937), Freud vuelve a la consideración del *núcleo de verdad*, *Wahrheitskern*. Descubre que puede también encontrarse una verdad escondida, de manera

sorprendente, en el delirio y en las construcciones teóricas racionales. La construcción es una formulación, un pequeño cuento o historia que el analista forja en su mente utilizando trazas, vestigios que aparecen en detalles de algunos sueños, en las ideas incidentes que surgen en el paciente cuando se abandona a la asociación libre, repeticiones, a veces compulsivas, de afectos reprimidos en relación con escenas infantiles íntimas y ocultadas del analizando, que se hacen presentes en la transferencia, la relación con el analista. Intenta así «reconstruir» fragmentos de la historia infantil del paciente que ha sido olvidada, reprimida y deformada. Freud compara nuevamente, ya casi al final de su obra, el trabajo del analista con la actividad del arqueólogo. Este trabaja con indicios y vestigios y a partir de ellos intenta recrear lo destruido definitivamente, lo desaparecido. El analista tiene la ventaja de trabajar con fragmentos psíquicos animados, que intentan resurgir y volver al presente, y que nunca desaparecen totalmente. Freud afirma que «Todo lo esencial se ha conservado, aun lo que aparece totalmente olvidado».

Es este otro aspecto que comparten el psicoanalista y el *Dichter*: ambos creen que lo infantil olvidado está sin embargo en algún lugar vivo y presente, el poeta tiende hacerlo revivir a través de la actividad creativa de la lengua, inspirándose en el reservorio imaginativo de los sueños, de los mitos y de las leyendas, y en el mundo íntimo de sus vivencias. Y el analista puede repetir con Wordsworth, uno de los primeros románticos ingleses, «el niño es el padre del hombre».

Pero también la «formación delirante» de los psicóticos encierra y se despliega en torno a un «núcleo de verdad» psíquica, a un «fragmento de verdad histórico vivencial»: de allí surge la «convicción delirante» del paciente; lo que él siente, sus alucinaciones, sus sentimientos de persecución u omnipotentes son ciertos, es inútil tratar de convencerlo de la inadecuación a la realidad, de su incoherencia lógica. Podría sí, opina Freud, ayudárselo a descubrir ese fragmento de realidad psíquica infantil más allá de las desfiguraciones, de las deformaciones a las que ha sido sometida por la censura y por la represión. La analogía del sueño y el delirio es aquí manifiesta. La formación delirante también realiza deseos, a veces en forma alucinatoria, desplazando en elementos del presente energías intensas que en la época infantil habían investido otros objetos reales.

La formación delirante trabaja con desplazamientos y sustituciones, con metáforas que condensan y metonimias que significan por contigüidades.

En realidad, señala Freud, la construcción del analista presenta analogías con la formación delirante. La construcción en análisis consiste en presentar o hacer presente un fragmento de realidad psíquica vivencial del paciente reprimida y olvidada. El analista adivina, no puede observar lo que ha desaparecido y queda escondido en el paciente. Lo imagina y lo propone como una «construcción», que provoca el *sí* o el *no* del paciente. El delirante construye su «formación», su delirio, sustituye, deniega y rechaza elementos de su realidad contemporánea, de la que se ha alejado, extrañado, alienado, replegándose en sí mismo. Fragmentos de realidad psíquica infantil ya vividos psíquicamente, traumáticos, emergen con fuerza de lo reprimido y se imponen a la conciencia actual como alucinaciones y certezas inamovibles.

Puede decirse que en estas consideraciones sobre «el núcleo de verdad» como fragmentos de vida psíquica que resurgen de lo reprimido Freud utiliza, sin decirlo explícitamente, la noción de verdad como *aletheia*, término griego que significa des-ocultamiento, revelación de lo escondido, aparición de lo que estaba velado, recordación de lo olvidado. Recientemente, en un trabajo publicado en la *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* que intitulé «Freud, el espejo y la lámpara», recordé la alternancia y a veces la cohabitación de dos paradigmas de la verdad en los escritos freudianos. El primero se inspira fundamentalmente en la adecuación de lo representado en la mente del sujeto cognoscente y la realidad del objeto percibido, o la correspondencia entre lo que aparece y el discurso que lo dice, paradigma que proviene de Aristóteles y que se impuso como el criterio de verdad más aceptado en la cultura occidental. La representación del objeto intenta reflejarlo fielmente como lo hace un espejo. El segundo paradigma se construye en torno de la *aletheia* griega, insiste en la verdad como revelación de lo que estaba escondido, como expresión de aquello no percibido en la superficie, pero que se intuye como fuerza o germen que tiende a manifestarse, a veces sin lograrlo totalmente, como estrategia enunciativa entre lo que se dice y se calla, lo que se disimula, lo que se insinúa, lo que se declara. Se acerca así a la «lámpara» que se enciende e ilumina la oscuridad que la rodea, permitiendo ver los objetos y también sus sombras.

«Cuando el espejo se vuelve lámpara» es un verso de Wordsworth que el crítico estadounidense Abrams tomó como título de un célebre ensayo sobre el romanticismo inglés que analiza la época de transición de los fenómenos estéticos y su teorización entre el Siglo de las Luces y el Romanticismo.⁷

La imagen del espejo corresponde a tendencias artísticas inspiradas en la mimesis, en la observación y la reproducción de lo real en la obra. La de la «lámpara» ilustra sobre todo las tendencias románticas y posrománticas expresivas, que pretenden reproducir lo que irradia del alma, lo que surge de las profundidades íntimas del sujeto y de su historia. Freud observó los síntomas, escuchó los discursos de los pacientes, intentó reproducir en sus escritos la realidad de estos, de las imágenes oníricas. Al mismo tiempo, «adivinó» lo oculto, «vio» lo que se esconde en lo invisible o en lo no dicho, imaginó lo que no es directamente perceptible, intentó acercarse a través de trazas y de indicios a lo que está reprimido en lo inconsciente y aspira a resurgir en la vida consciente. Fue a la vez realista y visionario. La verdad psíquica está íntimamente relacionada en sus escritos, y también en la praxis del análisis, con lo que retorna de lo reprimido y tiende a hacerse consciente.

El escritor, como el delirante, cree que el poema o la novela se despliegan para intentar atrapar, adivinar, presentar y resguardar en la obra pensamientos verdaderos, fragmentos de vida psíquica intensos aunque enigmáticos. Por eso muchas veces el «tenor de verdad»⁸ de la literatura le parece de un valor más elevado que el de la vida real. Marcel Proust lo decía con estas palabras: «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature» («La verdadera vida, la vida al fin descubierta y esclarecida, la única vida por consiguiente realmente vivida, es la literatura»)⁹.

7 M. H. Abrams (1962). *El espejo y la lámpara* (G. Aráoz Trad.). Buenos Aires: Nova.

8 *Wahrheitsgehalt*, noción que W. Benjamín utiliza en oposición a la de «tenor de cosa», y que es reconocible a partir de ideas filosóficas. Cf. su comentario sobre *Las afinidades electivas*, de Goethe.

9 M. Proust (1969). Le temps retrouvé. En *En busca del tiempo perdido III*, p. 891. Biblioteca de la Pléiade, Gallimard.

Recordamos, en el mismo sentido, que Balzac, enfermo, algo confuso y alucinado, gritaba: «¡Bianchon, Bianchon!», llamando al médico que había tratado a decenas de personajes de la *Comedia humana*. O la exclamación de Flaubert: «Mme. Bovary, c'est moi».

No es raro que en momentos particularmente intensos de la experiencia analítica también el analista, como el paciente, sienta que se han aproximado, con las palabras dichas y escuchadas, a algo que se acerca a la verdad del sujeto, que algo de lo infantil ha sido rozado y casi aprehendido en su sensibilidad primitiva, en un movimiento de palabras y pensamientos temblorosos, a veces angustiante, inquietantemente extraño, que atraviesa la sesión.

Según esta concepción, construida en torno a la *aletheia*, la literatura es revelación de lo escondido, tiende a aproximarse, a contornear y delimitar, palpar casi la cosa buscada, y en el mejor de los casos a iluminarla, esclarecerla y representar lo que obstinadamente tiende a esconderse, a cubrirse, a disimularse en lo no manifiesto, en lo mudo, en lo oscuro y en el silencio.

La búsqueda de lo que solo la obra puede decir y hacer oír es a menudo sentida por el escritor como un combate entre vida y muerte. Marlow, el gran narrador-personaje de *En el corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, extraordinario relato que ve la luz casi al mismo tiempo que la *Interpretación del sueño*, pregunta a quienes lo escuchan: «Ven la historia? Ven algo?... Me parece contarles un sueño – vano intento, ningún relato puede transmitir la impresión de un sueño... ¿Llegaremos a someter esa cosa muda o será ella la que nos someterá?».¹⁰

Muy anteriormente, en *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen* [1906], Freud había utilizado la expresión de grano o semilla de verdad que se esconde en el delirio. La convicción delirante del paciente, fenómeno clínico siempre presente, la creencia en lo cierto que de manera inamovible atribuye a sus ideas delirantes proviene, según Freud, de la existencia de este grano o semilla de verdad psíquica que lo habita. Hacia el final de *Construcciones*, abre otro cuestionamiento que concierne al núcleo de verdad de las formaciones religiosas inventadas por los hombres. Es

10 Joseph Conrad (1996). *En el corazón de las tinieblas*, París: Gallimard.

extraordinario, considera, cómo permanecen durante siglos sistemas de ideas delirantes que siguen suscitando en masas considerables de humanos creencias tan duraderas. Freud supone que este tipo de fenómenos también se apoyan en fragmentos de verdades psíquicas e históricas de las épocas más tempranas de la humanidad. La eucaristía cristiana, para muchos antropólogos, es un vestigio del banquete común que reunía a los pueblos primitivos para alimentarse con los restos del animal totémico, representante del padre arcaico. Millones de fieles musulmanes concurren a La Meca y en el lugar llamado Mina arrojan piedras sobre tres pilares que indican los lugares donde el diablo intentó tentar a Abraham. El rito se conoce como la lapidación del demonio.

No he podido abordar el tema de la verdad en psicoanálisis en Melanie Klein, en Lacan o en Winnicott, entre otros. Antes de dejar esa temática quisiera evocar a Georges Canguilhem, filósofo, también médico, autor del conocido *Lo normal y lo patológico*, su tesis de medicina de 1943, luego prologada por un texto de Michel Foucault. Afirmó: una verdad científica en el inmenso calendario de la vida no es más que el error más reciente. Este gran investigador de la historia de la ciencia y de la biología sostenía que el carácter radical de la vida era el error, que la anomalía atravesaba toda la biología. La vida llega con el hombre a un «viviente» que no encuentra su justo lugar, que yerra y se equivoca. Canguilhem pretendió encontrar los fundamentos de una ciencia de lo viviente que tomara en cuenta «la posibilidad de la enfermedad, de la muerte, de lo monstruoso y del error».¹¹

ROLAND BARTHES Y LOS «MOMENTOS DE VERDAD» DE LA LITERATURA

Roland Barthes hacia el final de su brillante y enriquecedora tarea de semiólogo conoció algo así como una conversión a la literatura. Como si el fino autor de los análisis lingüísticos y estructuralistas hubiese reconocido hacia el final de su obra que la fuerza, la energía, la verdad de la literatura

11 Cito de acuerdo al hermoso artículo de Michel Foucault «La vie: l'expérience et la science», en *Dits et écrits*, T. IV, texte n.º 361, París: Gallimard, 1994.

no había sido atrapada por las sutiles redes de la semiología y de la lingüística contemporáneas. No renegó del trabajo realizado, lo dejó detrás de él, y avanzó creando otro horizonte que surgía del ir de su escritura aún más adelante. La meta que se había propuesto era la novela. Pero no alcanzó a llegar a ella. En los cursos del Colegio de Francia habló largamente de la «preparación de la novela». Produjo al mismo tiempo, entre otros, quizá su libro más hermoso, en el que se realiza no ya como un teórico, sino como un escritor de lengua francesa: *La chambre claire* (*La cámara clara*) (1980), escrito fundamentalmente en memoria de su madre, fallecida poco tiempo antes. Yace junto a ella, en una misma tumba, en la localidad de Urt, País Vasco francés, cerca de Bayona. Había sido, con Lévi-Strauss, Sartre, Lacan, un fecundo agitador del mundo cultural. Sus *Mitologías* desnudaban la sociedad francesa y mostraban detrás de la pretendida modernidad lo inamovible de algunos de sus mitos cotidianos.

Barthes siente que ha llegado *Nel mezzo del camin de nostra vita*, que no es un momento cronológico, sino que es aquel que marca un inicio, un nuevo rumbo, el llamado de un nuevo sentido, *una vita nova*,¹² y para el escritor, una nueva escritura. Coincide muchas veces con un duelo, «cruel, único y como irreductible [...] cuando se descubre que la muerte es real y no solamente temible». Previene: «Deseo ahora hablar de “mí” », en el sentido de que: «Es lo íntimo lo que quiere hablar en mí, hacer escuchar su “grito”, ante la generalidad, ante la ciencia». Vuelve sobre el poder de la literatura, y retoma los efectos de lectura que han producido en él algunos grandes textos. Señala como ejemplos la muerte del viejo príncipe Bolkonski en *Guerra y paz* o la muerte de la abuela en *A la búsqueda del tiempo perdido*. Los llama *momentos de verdad* de la literatura. De las reiteradas lecturas de estas dos escenas, Barthes dice haber aprendido dos cosas: que él las recibía como «momentos de verdad» (entre comillas):

12 Cito de acuerdo al texto de R. Barthes, «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», O. C., T. V, París: Seuil, 2002, pp. 459 y sigs.

de pronto la literatura —prosigue— (puesto que de ella se trata) coincide absolutamente con un desgarramiento emotivo, con un «grito». El lector, conmovido, siente hasta en su propio cuerpo la separación dolorosa del ser amado. Pero debe además confrontarse con una «trascendencia» que puede formularse con esta pregunta: «¿qué Lucifer ha creado *al mismo tiempo* el amor y la muerte?». El «momento de verdad» de la literatura es así, reconocimiento simple del *pathos* como padecimiento íntimo e incluso corporal, como conmoción intensa del lector, turbulencia que conlleva sufrimiento pero también a veces el inicio de un extraño sosiego. Ese momento provoca al mismo tiempo algo que lo sobrepasa y que va más allá: una «trascendencia», un significado que no se agota en lo subjetivo del lector, en lo particular de un acontecimiento.

Es conmovedor, al menos para mí, escuchar a Barthes (el texto es una lección de sus cursos en el Colegio de Francia) reconocer que la «ciencia literaria», que él tanto contribuyera a edificar, tiene mucha dificultad en reconocer «al *pathos* como fuerza de lectura». Nietzsche podría, piensa, ayudarla, si se acepta no situar la esencia del libro en su estructura, sino reconocer que la obra «emociona, vive, germina, a través de una especie de estremecimiento agónico, que no deja en pie más que algunos momentos [...] verdaderas cimas. “La lectura viviente” seguiría esta “línea de cresta”, la de los momentos de verdad, “puntos de plus-valía” del relato».

FREUD «CON» LOS ESCRITORES

En un libro reciente, que he tenido el honor y el gran placer de escribir junto con J.-B. Pontalis, *Freud con los escritores (Freud avec les écrivains*, Gallimard, 2012, traducido al español, Nueva Visión, 2014), intentamos profundizar en la relación que Freud establece entre su obra, cuyo objeto central es el psicoanálisis, y la literatura. Nos pareció importante destacar primeramente la presencia extraordinaria del escritor y de lo literario en la obra científica de Freud, y en segundo término, intentar explicar o comprender esa relación. Por qué Freud se apoya tantas veces en los escritos literarios, por qué los utiliza como confirmación de sus propios descubrimientos, cómo se presenta en él la cita literaria, qué sentido le

otorga. Pero también es interesante preguntarse de qué manera Freud se apropia de lo literario, lo incorpora, lo utiliza en su propia escritura y con qué finalidades lo hace. El libro escrito con Pontalis convoca a los grandes autores más citados por Freud, sus compañeros de viaje, y describe, de la manera más cercana posible, el vínculo particular establecido con cada uno de ellos. El *con* los escritores, no *y* los escritores quiere dar cuenta o aproximarse a la relación más íntima de admiración o también de envidia que Freud siente hacia ellos, así como explorar la especie de convivencia, de complicidad, de participar juntos en el campo de la cultura.

El psicoanálisis y la literatura intentan, por vías diferentes, acercarse a una representación de la vida psíquica, permitirnos entender y comprender mejor el funcionamiento del alma humana, que en Freud se transforma en «aparato del alma». Esta expresión, en su disonancia, acerca un poco a Lautréamont y a los surrealistas, dos términos que no suelen ir juntos en el habla corriente. *Alma*, *Seele* en alemán, muy cercana de un discurso literario, religioso, popular, surge de la raíz griega *psuché*, 'soplo'. *Aparato* parece intentar un acercamiento más técnico, que aproxima el alma a lo instrumental, o más fisiológico (decimos aparato digestivo, respiratorio). Un «aparato» está compuesto por varias partes que se articulan entre ellas. Los hombres se sirven de «aparatos» para explorar, conocer o modificar el entorno real que los rodea. «Alma» o «aparato del alma» es entonces el objeto al que tienden las producciones literarias y el psicoanálisis.

Freud persigue una teorización del funcionamiento psíquico en lo que él mismo denominara *metapsicología*. Esta es una tarea central del pensador Freud, que nunca cesó de creer en el logos, el pensamiento, como el instrumento esencial para hacer progresar el conocimiento humano. Es esta una diferencia del psicoanálisis con la literatura, y más particularmente con la poesía. Esta última actividad crea objetos literarios, novelas, poemas, obras de teatro, representaciones literarias que utilizan palabras para encarnar los conflictos o las interrogaciones fundamentales de los seres humanos. Provocan placer psicológico en los receptores del mensaje de sus obras, pero también ayudan a estos a percibir mejor la realidad escondida o secreta de las actividades humanas y también de la percepción de la naturaleza. Blake señalaba: «Si las puertas de la percepción fuesen limpiadas, cada cosa aparecería al hombre como ella es,

infinita».¹³ Ellos, los artistas, los *Dichter*, no se sienten obligados a construir teorías generales sobre el funcionamiento psíquico de los humanos. Freud sí respondió a esta exigencia, impuesta por su tarea clínica, de recibir, acoger y comprender lo más a fondo posible el sufrimiento psíquico humano. La praxis clínica se desdoblaba en clínica e investigación. Es sabido que Freud consideraba que el aporte fundamental del trabajo analítico era analizar, es decir, desligar, separar, ir de lo complejo a lo más simple, desatar los nudos del dolor que se presenta masivamente en el síntoma, acercarse a su esclarecimiento, a la comprensión de cómo se ha construido, de qué elementos está compuesto, de cuál fue su génesis en la historia personal del paciente, y cómo se revela en la relación que se establece con el psicoanalista, la transferencia.

Ambos comparten otro espacio o sustancia común que es el lenguaje. Freud fue sensible a otras producciones artísticas, como la escultura (dedica un importante ensayo al *Moisés de Miguel Ángel*, también a la pintura, con *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*. Pero frecuenta mucho más el espacio literario que el de las artes plásticas o musicales. Los nombres de autores literarios citados y las citas pueden contarse por miles en la obra completa y en la correspondencia de Freud. Se ha dicho con razón que los hombres y mujeres (aunque poco numerosas en aquella época) que se dedicaban a actividades científicas poseían una cultura clásica bastante desarrollada, habían estudiado griego y latín, conocían a los autores y los filósofos de esas culturas, por lo general hablaban varias lenguas. Lo específico en el caso de Freud es que él hace entrar, participar y colaborar, como ningún otro científico de su época, a la literatura y a los escritores que frecuenta en el propio saber que él está descubriendo y desarrollando.

Puede afirmarse que el *Dichter*, el poeta, es uno de los interlocutores más importantes de Freud. No es el único: Freud, llevado por una intensa «sed de saber», necesitaba confrontar su «nueva ciencia» con los avances más importantes de las ciencias contemporáneas. Ya he citado su curiosidad por el trabajo de los arqueólogos contemporáneos. Dialogó con lingüistas, con historiadores, con sociólogos, con antropólogos, bastante

13 W. Blake, *Las bodas del cielo y del infierno*.

menos con los filósofos. Consideraba que estos últimos se alejaban demasiado de la realidad y se empeñaban obsesivamente en crear grandes sistemas de pensamientos que dieran cuenta de toda la realidad. Adhería a la visión que de ellos tenía «su compañero de incredulidad», Heinrich Heine, cuando describía así a los «filósofos constructores de sistemas»: «con sus gorros de dormir y los jirones de su bata / tapa los agujeros del edificio del mundo».¹⁴ Con respecto a Nietzsche, por el contrario, sentía una proximidad o afinidad de pensamiento tan intensa que confesó que evitaba leerlo para no encontrar en sus escritos ideas o pensamientos demasiado similares a los que él mismo trabajaba. También quizás lo perturbaba la alianza tan íntima entre la poesía y el pensamiento encarnada por Nietzsche, un «poeta filósofo» contemporáneo. Pontalis fue uno de los analistas franceses que reivindicaron con mayor fuerza la utilización del término *infans*, usado por Freud, y muchas veces, hasta en los debates actuales, sustituido por *bebé*. El término *infans* significa antes del habla, sin palabra. El recién nacido o el bebé son denominaciones de etapas evolutivas que se desarrollan dentro de límites cronológicos más o menos precisos. *Infans* intenta designar una suerte de memoria de antes del hablar, pero que persiste y acompaña el desarrollo de la psique. Se constituye con las trazas de la experiencia originaria de la psique, confundida con lo sensorial, cuando la percepción y las funciones intelectuales estaban en gestación. La época de extrema dependencia, de precariedad, cuando la supervivencia estaba asegurada por la figura que Freud llamaba *Nebenmensch*, que proporciona auxilio, cuidado, que anticipa y adivina los deseos y las necesidades del pequeño de hombre. Este conoce a la vez las grandes angustias de aniquilamiento, de desaparición, y las grandes satisfacciones vitales, la ilusión, alucinaciones que le proporcionan placer (el prototipo de estas últimas: el chupeteo que alucina el seno) y lo amenazan a la vez de extinción. El *infans* es así la zona oscura, la sombra, un modo de existencia de la vida psíquica inconsciente, inseparable de la vida de vigilia y cotidiana. En la transferencia aparece como lo infantil, que tampoco puede ser confundido con la infancia, ni con los recuerdos que el

adulto construye *sobre* ella. Lo infantil son los restos o la memoria sensible despertada por la transferencia, y que se expresa fundamentalmente como un *actuar* inconsciente, por la manifestación en la sesión de la sexualidad infantil inconsciente. Lo infantil no es observable, puede ser adivinado por el analista en la transferencia.

Hacia la experiencia psíquica del *infans*, de lo infantil, parecen converger psicoanálisis y literatura. Pontalis intentó reunir estas dos tendencias cuando inscribió al final de *L'amour des commencements (El amor de los comienzos)* (1986), en una lengua antigua pero viva, en el olvido del origen de las palabras, *infans scriptor*. El autor se reconoce así, no ya en el *Ego scriptor*, título de un libro de Paul Valéry, sino en el *infans*, el mudo, lo viviente, cuando entra en el lenguaje y comienza a dejar hablarse por la lengua.

«[...] por poco que yo sea en la lengua —yo, no la persona del otro— invariablemente soy en la lengua el mudo», dice André du Bouchet en *L'emportement du muet (El arrebato del mudo)*. El poeta reaviva al *infans* primitivo sin palabras, que ha caído para siempre en el lenguaje. Es un clandestino, un apátrida, que no podrá nunca volver a la vida anterior, inmensa, intensa y sin palabras, sensorial y sensual, que es arrastrado por el flujo incesante de la lengua, que se golpea contra los vocablos para hacer resonar la música silenciosa de la palabra poética. ♦