

Psicoanálisis aplicado a la Literatura(*)

Rodolfo Agorio

Descriptores: PSICOANALISIS APLICADO / LITERATURA / ARTE / MUSICA.

Como ya lo señalábamos en el artículo anterior, 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 la obra y el autor tengo que agregar a lo ya escrito por mí en el número anterior. 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 ej., 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 Angel 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 "¿Por qué 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: 1º, resulta muy curioso que Ricoeur se haya olvidado, o no lo tuviera en cuenta, del estudio de Freud titulado "Dostoievski y parricidio" que constituye indudablemente una obra maestra en su género y es biográfico.

* Continuación del artículo publicado en la edición anterior, tomo XI, números 3/4, 1969.

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 Angel 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** ⁽¹⁾ 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 este 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 una parte de *su* prehistoria olvidada”. Y es así como procede Freud en su estudio sobre la obra de Miguel Angel. 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 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 mi en el artículo sobre G. 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 demostrado 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.

¹ El subrayado es nuestro.

En el 2º 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 uno 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 moralidad 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 (leí 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 ej. el primero de los críticos citados, establece en su *Estética*, 5 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 *si mismas* en el mundo de las relaciones de formas y colores, o de encadenamientos melódicos y armónicos. Es su

función técnica, lo que en ciertos artistas, puede tomar la predominancia y liberarse de todas las otras. Puede 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 de 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 de quedar excluidas, como en el fondo la personalidad del artista. Pero a poco que se medite sobre 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 ej. 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 ej. *Mme. 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 *Mme. 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 en el artículo anterior. De ahí el valor Inmenso que tiene para el crítico, el conocimiento de la biografía del autor. Del punto de vista psicoanalítico, no Importa 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. Como 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. Él, 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 expresar 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, juntamente 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 amplio, 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 historia individual o colectiva no puede ser recuperado sino que tiene que ser reconstruido.” (1)

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, aun 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 ej.: “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” (E. 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 mi 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 dinamismos 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 afirmar 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 Nacional-socialismo 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. Si 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, a 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 convenirse en perverso.

II

Todos estos comentarios centrados sobre el problema de la legitimidad del estudio psicoanalítico de la personalidad para una mejor comprensión de la obra, parte 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 de] 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: "Pleyne 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 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 le 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 de 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 considerar 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 aplicarse la 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 lo crítico, en el buen sentido del término, a quien está encomendada el descifrar, 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 Pensiles y Segismundo, 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, O. Campo y J. Mom en su artículo sobre las “Corrientes actuales en el pensamiento psicoanalítico”: “No cualquier lectura es valdadera, y cualquier lectura novedosa puede ser mutilante. El tiempo ya des-cantó a algunos «malos lectores» de Freud (Yung, 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.**” (1) En la historia literaria pululan los ejemplos de los “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 ej.), que ponían de manifiesto su asombrosa incomprensión. Hoy nuevas “buenas lecturas” realizadas sobre todo por O. 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 geniales 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 al 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, significativa 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 da 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 a 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, sufrirla 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 lombrosiana 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 retorna 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 tynes 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 aquéllos, 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 “monstruosidad” del niño o de los pueblos primitivos, no provocó en el público ninguna reacción violenta, aun 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. Hoy 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. (2)

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

² Aparecido en los Anales de la Clínica Psiquiátrica (año 1967).