

Jean-Louis Baudry

FREUD Y «LA CREACION LITERARIA»¹

El aporte esencial del descubrimiento freudiano, que confiere al psicoanálisis su importancia y su actualidad, parece haber quedado para la mayor parte de los sucesores de Freud, inadvertido, incomprendido, o al menos mal visto, debido a la obsesión central que asedia al pensamiento occidental y a Freud mismo: la obsesión del sujeto y la incapacidad más o menos general de pensar fuera de esta referencia. Y sin embargo, Freud, a partir del trabajo efectuado sobre las neurosis, comprueba que hay una *pérdida de texto* que se debe en primer lugar a la organización represiva de la sociedad², y que el texto perdido puede ser recobrado, pero deformado (término por lo demás sospechoso porque hace pensar en la existencia y en la permanencia de un texto primero), trabajado, transformado, sometido a operaciones análogas a aquellas que actúan en la producción del texto propiamente literario. El concepto de «inconsciente», operatorio, y ligado a un cierto estado del texto, servirá para definir a la vez el lugar de recuperación del texto perdido y los mecanismos de transformación a los cuales se somete ese texto. Desde el *Proyecto*³, Freud muestra el interés que lo lleva a lo que se podría llamar la dinámica del texto; su proceso de inscripción y de aparición donde se reconocerán los caracteres específicos de la escritura: «huella» [trace], «facilitación» [frayage]⁴, «efracción» [efraction]⁵, «retroactividad» [après-coup]⁶. La *Interpretación de los sueños (Traumdeutung)* y la *Psicopatología de la vida cotidiana* serán ante todo análisis textuales que permiten descubrir la gramática, los reacondicionamientos y la redistribución del texto perdido. En el cam-

¹ Este artículo apareció en la revista *Tel Quel* N° 32; su traducción y publicación fueron autorizadas, para *Teoría*, tanto por el autor del artículo como por el secretario de Redacción de *Tel Quel*, Marcelin Pleynet. (N. de T.)

² Que esta represión sea inevitable o no, es otro problema. No obstante es interesante notar que esta represión queda señalada en Freud por el término de *renuncia*: el niño está obligado a renunciar a sus satisfacciones (a diferirlas); y que este término es fundamental para la ideología cristiana y el arma ideológica privilegiada de la clase dominante.

³ Se trata de la obra *Entwurf einer Psychologie*, no traducida al español. (N. de T.)

⁴ Para la traducción de este término hemos utilizado la que se da de él en el *Vocabulaire de la Psychanalyse* de Laplanche y Pontalis. El término alemán correspondiente es *Bahnung*. (N. de T.)

⁵ La palabra francesa *effraction* tiene dos significados: el de fractura y el de efracción, que es un galicismo. Hemos preferido este último. (N. de T.)

⁶ Ver Derrida, «Freud et la scène de *L'Écriture et la Différence*. Ed. du Seuil, Collection *Tel Quel*.

po que es el campo propio del psicoanálisis —es decir, en el mejor de los casos, aquél en el que se recupera el texto perdido por efecto del sistema de la sociedad occidental, sistema de pensamiento y sistema económico— Freud muestra, antes del desarrollo de la lingüística, un conocimiento notable de la producción y de la dinámica textual, de los desplazamientos, de las permutaciones, de las reinversiones a las cuales se encuentra sometido ese texto, como también de los intercambios intertextuales (conversión orgánica, síntomas de desplazamiento, de sustitución, etc.). Al parecer, estamos en presencia de todos los procedimientos, de toda la organización textual de la cual el texto escrito (la literatura) es el lugar más privilegiado. Con ello, se podría esperar ver en Freud, para el hecho propiamente literario, una penetración igual a la que muestra en el desciframiento del texto «inconsciente». Ciertamente, Freud es un lector apasionado, «infatigable», como él mismo lo dice de Leonardo y sabe, por lo demás, a la manera de los burgueses cultivados de su época, amenizar su correspondencia e incorporar a sus escritos citas apropiadas. Pero aún más. El nombre de un personaje que pertenece a la literatura es el que va a llegar a ser uno de los conceptos fundamentales del psicoanálisis, y desde la *Interpretación de los sueños*, es el análisis de otro personaje de teatro, Hamlet, el que por comparación con el primero servirá para mostrar el reforzamiento de la represión en nuestra sociedad y los efectos neuróticos que de allí resultan.

Si la literatura proporciona hitos y confirma la hipótesis de la investigación analítica, se hará ella misma, por un giro necesario, objeto de una pregunta. La continuidad del mismo movimiento conduce a Freud a buscar en primer lugar en la literatura, un apoyo ejemplar para la investigación analítica (tanto más cuanto que ese texto es legible para todo el mundo) y a preguntar enseguida a la literatura la razón de ese sostén haciéndola uno de los dominios de la exploración y de la «curiosidad» analítica. De ese modo, no será sorprendente encontrar en Freud una concepción del «artista», del «creador», del «novelista», del «poeta», una concepción de la «obra» y de sus procesos de «creación», de la lectura y del lector, siendo esas concepciones, evidentemente, dependientes las unas de las otras.

El comentario escrito por Freud de la *Gradiva* de Jensen, más que un simple análisis de los sueños y del delirio, parece plantear en especial un problema teórico. Desde las primeras líneas, señala los datos de ese problema al decir que «la curiosidad surge un día a propósito de los sueños que nunca fueron soñados, pero atribuidos por los novelistas a sus personajes imaginarios. La idea de someter a un examen esta clase de sueños, puede parecer sorprendente y ociosa, pero considerada desde cierto punto de vista, nada tiene de injustificada». Sin embargo, Freud va a consagrar una gran parte de

su trabajo a tratar de justificarla. La pregunta que parece hacerse Freud podría formularse así: ¿Cómo es que los sueños imaginados por un autor y atribuidos por las necesidades de su ficción a un personaje, pueden ser susceptible de una interpretación analítica del mismo modo como lo son los sueños »reales«? ¿Cómo es que incluso los personajes ficticios pueden ser descritos de tal manera que parecen estar sometidos a las mismas fuerzas psíquicas que los personajes reales? Freud establece así, primero una distinción entre realidad e imaginación. Sin embargo, esa distinción no pasa por la frontera de la psicología clásica, para la cual el sueño pertenece a la imaginación y no podría de ninguna manera ser calificado de »real«. Freud con eso pone por un lado los sueños reales (wirklichen Träume) —sueños vividos por un sujeto real— y por el otro, los sueños imaginados (»los sueños reales parecen no conocer ni freno ni ley; imaginémonos entonces lo que ocurre con la libre producción de los sueños en la ficción«). El campo conceptual que determina esa división no queda establecido desde el comienzo. ¿Se trata de la oposición consciente/inconsciente? Mas las producciones del novelista no escapan a lo »inconsciente« que cubre siempre la producción »consciente«. ¿Se trata del estado en el cual se manifiestan esas producciones, sueño por una parte y vigilia por la otra? Tal vez, y veremos más tarde cómo establece Freud el término intermedio que permite pasar de los unos a los otros. Pero es importante notar lo que esa división deja de lado: lo que tienen en común, a saber su carácter textual que hace que la escritura, el texto escrito, pueda sin la necesidad de una mediación, permitir una lectura semejante a aquella de la que son susceptibles los sueños: y el hecho que esa división fundada sobre la posición central que ocupa el »sujeto« está en el origen las dificultades de Freud. La diferencia entre »sueño real« y »sueño imaginado« pone el acento no tanto sobre las diferenciaciones textuales que pudieran aparecer en su comparación, por tanto sobre una lectura del texto mismo, como sobre un estado y una facultad (imaginación) atribuida al »sujeto«. Más bien, a partir de la oposición real/imaginario, Freud está obligado, para explicar que los sueños »imaginarios« pueden ser interpretados como sueños »reales«, a valerse de mediaciones. Y en primer lugar, en el nivel menos aparente, parece adoptar con seguridad y sin discutir la teoría del arte concebido como imitación. La *mimesis* está implicada por los términos de su pregunta: si obra y realidad son sustituibles la una por la otra como objeto de un saber nuevo (el psicoanálisis) que el novelista no puede conocer, es porque la una imita a la otra y que la imitación es perfecta. ¿Pero de dónde le viene en tal caso esta perfección? »Nuestros lectores han debido sorprenderse al vernos tratar a Norbert Hanold y Zoe Bertgang, en todas las expresiones de su psiquismo, en sus actos y gestos, como personajes reales (wirklichen Individuen) y no co-

mo creaturas de un novelista (Geschöpfe eines Dichters)». Y Freud se inclina de tal manera por la conformidad de la «obra» con la realidad que incluso respecto a los dos momentos donde la *Gradiva* da lugar a inverosimilitudes, se esfuerza por mostrar que no hay incompatibilidad con la realidad, tanto más cuanto esta última puede ser ampliada y extenderse a «las fuentes donde el novelista coge esta parte de su obra». Esta ampliación de la noción de realidad que engloba al «inconsciente» es esencial para que Freud pueda preservar la concepción realista que tiene del «arte». De todas maneras Freud admite que existe entre la obra y su «creador» una relación tal, que si la obra muestra un cierto saber (saber que crea problemas por lo mismo que la ciencia reconoce en él al que ella obtiene por otras vías), es necesario atribuir ese saber a un «sujeto» que sea deliberadamente o no, conscientemente o no, el dispensador. Podemos inquirir si esta pregunta, en los términos en que está puesta, no revela acaso el suelo mismo sobre el cual se apoya la «ciencia», que la formula, a saber suelo *metafísico* por los dualismos que allí se implican —real/imaginario, signo/sentido; significado/representación, etc.—; *teológico* —relación del creador con su creatura, de un sujeto con su predicado en una relación tal que si $P \in S$, S no podría reducirse nunca al conjunto de sus predicados, dicho de otra manera que el «sujeto» no es nunca un efecto del texto, sino que existe antes que él como la sustancia causal necesaria para su producción—; *ideológica*, en último lugar, en la medida que los supuestos que fundan ese discurso no se discuten. Esos supuestos metafísicos y teológicos están por lo demás inscritos claramente en el texto de Freud: »[Los poetas y los novelistas] conocen, entre cielo y tierra, cosas que nuestra ciencia escolar ni siquiera sueña. Son, en el conocimiento del alma, los maestros de nosotros, los profanos, pues bebén en fuentes que todavía no hemos hecho accesibles a la ciencia...« y un poco más adelante »esos profundos conocedores del alma humana que estamos acostumbrados a honrar en los poetas«. Pero una vez admitida la relación de causalidad y la relación de pertenencia, entre el «poeta», el «novelista» y su «obra», vemos a Freud vacilar en lo que se refiere a las características particulares de esa relación. Si parece estar inclinado a hacer del «poeta» un «sujeto» privilegiado semejante al *Creador*, colocado entre el cielo y la tierra, teniendo acceso a un conocimiento que los otros hombres, los «profanos», ignoran, y por eso mismo destinado a ser el objeto de una merecida veneración, desliza sin embargo una respuesta distinta: »Pero la vida psíquica, tiene mucho menos de libertad y capricho de lo que se tiende a creer; tal vez no lo tiene en absoluto. Lo que llamamos azar en el mundo exterior termina por resolverse en leyes, lo que en la vida psíquica consideramos capricho también reposa en leyes que nos representamos todavía oscuramente«. En este punto, Freud da a en-

tender que la «obra» no es tanto el lugar de un saber inexplicable, sobrenatural, sino más bien objeto *para* un saber que se aplicaría a ella. Entre esas dos posibilidades, Freud, en definitiva, no se atreve a decidirse. No puede resolverse a considerar la producción artística como a cualquier otra producción del psiquismo, pero sin embargo, tampoco puede abandonarla a la pura apreciación estética. Los indicios de esas dudas son numerosos. Se perciben por la forma interrogativa que adopta a menudo, por los párrafos interrumpidos apresuradamente. El término *profano* cobra entonces todo su sentido. El procedimiento de Freud es particularmente prudente y respetuoso, quizás demasiado, para no mostrar el deseo de invertir algunos ídolos. «Pero al ser nuestro héroe [Norbert Hanold], una pura creación del novelista, quisiéramos hacerle a éste, tímidamente, la siguiente pregunta: ¿su imaginación se sometió a otras fuerzas que no hayan sido las de su propio arbitrio?» Pregunta tímida y pregunta sin respuesta por el momento (pero que ya se ha supuesto un poco más arriba cuando Freud evoca la unidad de la vida psíquica y de las leyes que la fundan), que indica sin duda una segunda intención y que hace prever el método que Freud quiere usar, pero al mismo tiempo es una pregunta insistente que puede formularse de otra manera: ¿de qué saber dispone el novelista?, ¿cuáles son sus fuentes?, ¿cuáles son las relaciones de ese saber con el de la ciencia (la antigua, la psiquiatría clásica, y la nueva, el psicoanálisis)? Freud, no lo olvidemos, quiere asegurar la validez del método analítico y de los resultados a que ha llegado a partir de las obras de ficción; quiere llegar a una confirmación de sus puntos de vista sobre el «inconsciente» y el sueño por medio de las conclusiones que se impondrán por el estudio de las obras literarias. Esta confirmación, por lo demás, es importante por razones metodológicas: en efecto, la obra novelesca presenta la síntesis de aquello de lo que el psicoanálisis hace efectivamente el análisis. Se trata de mostrar que los mismos elementos, los mismos procesos psíquicos se encuentran ya se opere según una u otra vía, ya se trate de un paciente o ya se «cree» un personaje. Para Freud se trata, en definitiva, de comprender la posición de la obra, de determinar el lugar que ocupa entre las otras producciones del psiquismo, de aprehender los procesos de la «creación artística» y de descubrir por qué ciertos hombres son capaces de una producción semejante mientras que los demás no lo son (la posición de Freud en esa materia, lo hemos visto, es la corriente: la que espera que, contrariamente a lo que afirma Lautréamont, la poesía no pueda ser hecha por todos sino por algunos). Sin duda «novelistas y poetas conocen, entre cielo y tierra, cosas que nuestra ciencia ni siquiera sueña» (y en esto la concepción de Freud no difiere en nada de la visión romántica, burguesa y cristiana que se tiene del poeta); sin embargo, en otro pasaje Freud escribe: «Si la comprensión que lleva al novelista a

crear su caprichosa novela es de tal modo que puede analizarse a la manera de una verdadera observación médica y si esta comprensión es del orden de un conocimiento, sentiríamos curiosidad por conocer las fuentes». El comentario de la *Gradiva* está escrito en los años 1906-1907. Si Freud, por esta época, ha salido ya de su «soberbio aislamiento» y si el psicoanálisis comienza por último a ser reconocido, debe luchar todavía contra los prejuicios de la psiquiatría clásica y asegurarse la conquista de nuevos territorios. Se puede percibir que *Delirios y Sueños* responde a esos dos objetivos. A Freud no le disgusta asentarse más firmemente en el dominio literario — y el apéndice a la segunda edición mostrará, bajo la forma de un boletín de victoria, que tuvo éxito en este objetivo («En los cinco años que han transcurrido desde que escribí este estudio, la investigación analítica se ha hecho más audaz y ha abordado, con otros puntos de vista, la creación literaria») — y, por otra parte, se satisface en mostrar que el psicoanálisis se encuentra de acuerdo con una obra literaria y que es capaz de dar una interpretación correcta de los sueños y los delirios de un personaje de ficción, mientras que la ciencia, la antigua, la psiquiatría «siguiendo su posición simplista» no podría más que ordenar el delirio en una «clasificación» «defectuosa» y por lo demás impropia, y formular juicios con características claramente morales («el psiquiatra estigmatizaría a nuestro héroe llamándole degenerado»). De manera que, gracias al psicoanálisis, el novelista se encuentra revestido de un *status* que no está muy alejado del *status* científico. «Tal vez hagamos un pésimo servicio al novelista, a los ojos de la mayoría, al considerar su obra como un estudio psiquiátrico. El novelista, se dice, debe apartarse de la psiquiatría y dejar a los médicos la descripción de los casos mórbidos. En realidad, ningún novelista verdadero ha cumplido esta regla. La representación de la vida psíquica humana es en efecto su dominio propio; ha precedido siempre al hombre de ciencia, y en particular al psicólogo científico... El novelista no deja el paso al psiquiatra, tampoco el psiquiatra al novelista; y un novelista puede tratar con toda precisión un tema psiquiátrico sin desmerecer en belleza». Pero Freud va todavía más lejos. La comparación entre la ciencia (la antigua) y el novelista juega claramente en ventaja el último. «La ciencia es la que no se sostiene ante la obra del novelista. Entre las predisposiciones heredo-constitucionales y las creaciones del delirio, la ciencia mantiene un vacío que el novelista llena. Todavía la ciencia no sospecha la importancia de la represión, no reconoce que tiene absoluta necesidad del inconsciente para dar cuenta del universo de las manifestaciones psico-patológicas, no busca la causa del delirio en un conflicto psíquico, no concibe los síntomas como productos de compromiso. ¿Acaso el novelista se enfrenta sólo con la ciencia? De ninguna manera, si el autor de este estudio (Freud) puede calificar sus propios trabajos como científicos...». Aquí,

Freud anuncia las relaciones que se pueden establecer entre el novelista y la nueva ciencia —el psicoanálisis— y cómo el saber de esta última es capaz de hacer aparecer el saber, que sin ella podría pasar desapercibido, del novelista. »El autor que desde 1893 se había consagrado a la génesis de las perturbaciones psíquicas no hubiera pensado nunca en buscar la confirmación de sus resultados en los novelistas y poetas; por eso fue grande su sorpresa cuando, en 1903, en el momento que apareció *Gradiva* se dio cuenta que el novelista había tomado como base para su obra lo mismo que él, el autor, creyó descubrir de nuevo en las fuentes de la observación médica. ¿Cómo llegó el novelista al mismo saber que el médico, o al menos, cómo llegó a crear como si supiera las mismas cosas?« Pero, sin duda, esta pregunta está aún planteada muy tímidamente, puesto que una vez más Freud se abstiene de responderla en ese lugar. Señalemos entretanto que Freud comete un ligero error en ese pasaje. El no ha esperado la aparición de *Gradiva* de Jensen para buscar en los poetas una confirmación de sus resultados. En efecto, en la *Interpretación de los sueños* (*Traumdeutung*, capítulo IV, 4, 2) al tratar el sueño de la muerte de personas queridas —donde Freud analiza extensamente el Edipo de Sófocles del que dice que »la obra no es otra cosa que una revelación progresiva y sutilmente diferida, comparable a un psicoanálisis« y donde persigue la huella del Edipo en la persona de Hamlet— ahí es donde podemos encontrar un bosquejo de la respuesta a la pregunta que Freud enuncia tan tímidamente, pero con mucha insistencia. Después de mostrar que los deseos del niño, en Hamlet, contrariamente a lo que pasa en Edipo, están reprimidos, Freud trata de explicar por la misma represión las vacilaciones del »héroe« en vengar a su padre. Pero leamos:

»El horror que debería empujarlo a la venganza es reemplazado por remordimientos, escrúpulos de conciencia, que le hacen pensar que no es precisamente mejor que el criminal al que debe castigar. Acabo de traducir en términos conscientes lo que permanece inconsciente en el alma del héroe; si se dice después de eso que Hamlet era histérico, ello será una de las consecuencias de mi interpretación. La aversión por los actos sexuales que revelan las conversaciones con Ofelia, concuerda con ese síntoma, aversión que en los años siguientes se apoderaría cada vez más del alma del poeta, hasta expresarse claramente en *Timón de Atenas*. El poeta no puede haber explicado en la figura de Hamlet sino sus propios sentimientos. Georges Brandes indica en su *Shakespeare* (1896) que ese drama fue escrito inmediatamente después de la muerte del padre de Shakespeare (1601), en pleno duelo, y podemos admitir que en ese momento eran particularmente vivas las impresiones de infancia que se relacionaban con su padre. Se dice además, que el hijo de Shakespeare, muerto tempranamente, se llamaba Hamnet (el mismo

nombre que Hamlet). Así como Hamlet trata de las relaciones del hijo con sus padres, *Macbeth*, escrito en la misma época, tiene por tema la ausencia de niños. Del mismo modo como todos los síntomas neuropáticos y el sueño mismo pueden ser interpretados de varias maneras, e incluso deben serlo si se les quiere comprender, toda verdadera creación poética, brotada de las emociones del autor, podrá tener más de una interpretación. He tratado aquí de interpretar las tendencias más profundas del alma del poeta».

Era necesario citar *in extenso*, para poder apreciar el sorprendente tránsito [décrochement] que aparece en el curso de la demostración. »La aversión por los actos sexuales que revelan las conversaciones con Ofelia (no hay duda que se trata de la aversión de Hamlet), concuerda con ese síntoma (la histeria de Hamlet), aversión que en los años siguientes se apoderaría cada vez más del alma del poeta, hasta expresarse claramente en *Timón de Atenas*«. De este modo esta aversión no es tanto la de Hamlet sino más bien la de Shakespeare. Antes de esta frase no se trataba de la persona de Shakespeare y la referencia a otra de sus obras es lo que nos hace comprender que el poeta no es Hamlet (¿por qué no?) sino más bien el autor. Todo transcurre como si para Freud, sin que por lo demás se dé el trabajo de advertirnoslo, el análisis de un personaje, de ficción y la determinación de los síntomas neuropáticos coincidieran naturalmente, sin que sea necesario justificarla, con el análisis de los síntomas del autor. Si adoptamos el mismo procedimiento de Freud, podríamos preguntarnos si acaso la precipitación de la que da prueba, si la negligencia de estilo inhabitual en él, no descubre acaso una súbita »timidez« ante el sentimiento de una »profanación« (como fácil por lo demás, sería, relacionar el Shakespeare del que habla con la propia biografía de Freud, con esta misma Traumdeutung nacida del autoanálisis comenzado justo después de la muerte del padre de Freud). En ese pasaje se adivina una cierta concepción de la »creación literaria«: la obra por sus temas remite primeramente a la biografía del autor, la muerte del padre, la ausencia del niño. Brota, a continuación, de las emociones del autor. Este expresa sus propios sentimientos, y de tal manera, que a partir de la obra se hace posible la interpretación de las tendencias más profundas del alma del poeta (su »inconsciente«, sus conflictos). La obra es expresión de un psiquismo. Está habitada por un personaje invisible, pero presente, que ella oculta y revela. Se le escapa como el sueño se le escapa al durmiente y el síntoma al enfermo, pero lo denuncia y traiciona. La aversión de Hamlet por los actos sexuales es la aversión del propio Shakespeare. Podría decirse, sin forzar el texto de Freud, que la prueba es que *Macbeth* tiene por tema la ausencia de niños. La obra remite a un sentido que se sitúa fuera de ella misma y que designa no al texto mismo, sino al autor de ese texto. Tenemos aquí el esbozo de toda la

crítica literaria de inspiración psicoanalítica, de su campo ideológico y de sus métodos. Si su conclusión está ligeramente desplazada en relación con la simple crítica biográfica (el «inconsciente» de su autor, sus pulsiones, sus conflictos, lo que, permaneciéndole oculto, determina sus imágenes, en lugar de la reducción demasiado simple a los acontecimientos de la vida, a los episodios sentimentales, etc.), se ve que la relación fundamental de la «obra» con el «autor», del texto con el «sujeto», permanece inalterable. Expresión de un autor, significante de un significado que tiene por función representar, el texto es siempre secundario, es decir, en definitiva, reductible a otro texto más esencial. El poder que sólo le pertenece con propiedad es el de proporcionar un «beneficio secundario» de placer, una «prima de seducción». Se deduce, asimismo, de este pasaje de la *Traumdeutung*, que un personaje de ficción es asimilable a una persona real. Está presente el mismo mecanismo de ilusión e hipostasia que determina todo el discurso de la crítica literaria. Sin embargo, Freud, en *Delirios y Sueños*, manifiesta una cierta prudencia en esta materia y se muestra cuidadoso al dar a conocer que está consciente del deslizamiento de sentido que efectúa: «Nuestros lectores han debido sorprenderse de vernos tratar a Norbert Hanold y Zoe Bertgang, en todas las expresiones de su psiquismo, en sus actos y gestos, como personajes reales y no como creaciones poéticas...» e incluso termina su estudio con una relación al carácter ficticio de los personajes cuyo análisis ya hizo: «Pero detengámonos aquí, para no correr el riesgo de olvidarnos que Hanold y Gradiva no son más que creaciones de un novelista». Pero, como lo hemos visto, la posibilidad de considerar los personajes de ficción como personas reales es lo que en ese texto le crea un problema entre otros, a Freud. Su posición en *Delirios y Sueños* parece un retroceso respecto a la que ya adoptó en la *Traumdeutung*, aunque se puede percibir el mismo esquema: Freud hipostasia los personajes y emprende el análisis de ellos. El tema de la *Gradiva*, el carácter neuropático del héroe, le sirve además para su propósito. Primero se dirige a los síntomas de los personajes, después efectúa una inversión dando a entender que los personajes y la obra misma pueden ser considerados como síntomas. Síntomas, es cierto, de un tipo particular que darán al «novelista», al «poeta», al «artista», su status específico en —o al margen de— la neurosis. Freud dice explícitamente que Hamlet es histérico, pero si la aversión del personaje por los actos sexuales es la de Shakespeare, da a entender Freud, sin decirlo, que el mismo Shakespeare era histérico. La esperada conclusión de lo que bien parece un silogismo⁷ es «olvidada». ¿Se

⁷Silogismo que hace aparecer claramente el supuesto metafísico, la falta de razonamiento, y el empirismo sobre el que se funda. Si A está comprendido en B y si A es C, B debe ser también C.

saltó involuntariamente esta conclusión (¿censura de un acto profanatorio?), o bien, ¿la eliminó voluntariamente en la medida que ella continúa siendo un problema para él y comience justamente una pregunta que se esforzará más tarde en resolver? Al describir el carácter del personaje de Jensen, nos dice: »Tal separación de la imaginación con el pensamiento racional lo destinaba a transformarse en poeta o en neurópata; era de esos seres cuyo reino no es de este mundo«. Así, pues, luego de afirmar que el novelista »no da el paso al psiquiatra y tampoco el psiquiatra al novelista«, después de reconocer que »poetas y novelistas conocen, entre cielo y tierra, cosas que nuestra ciencia escolar ni siquiera sueña« y que el novelista »ha precedido siempre al hombre de ciencia y en particular al psicólogo científico«, Freud, no parece tan lejos de considerar la posibilidad de que el novelista, el poeta, es decir a quienes se atribuyen los textos que lo definen como novelista o poeta y en razón misma de esos textos, es un tema, como lo es el neurópata, de la investigación analítica. Es lo que se dice claramente en el apéndice a la segunda edición de *Delirios y Sueños*: »En los cinco años que han transcurrido desde que escribí este estudio, la investigación analítica se ha hecho más audaz y ha abordado, con otros puntos de vista, la producción literaria«. No busca solamente la confirmación de lo que ha descubierto en los neuróticos no creadores; pretende incluso llegar a conocer con qué fondo de impresiones y de recuerdos personales el autor construye su obra, y por medio de qué vías, de qué procesos se introduce a aquél en la obra. Así, los »neurotischen Menschen«, los neuróticos, parecen agruparse —es lo que resulta, de una manera todavía ambigua, de la formulación de Freud— en *poetischen* (creadores) y *unpoetischen* (no creadores). Esta clasificación no se diferencia en nada de la admitida por la concepción ideológica común de la »creación artística« y está determinada por los mismos supuestos: los creadores tienen una relación particular con la locura⁸. La obra es la manifestación de un delirio que los posee. »Creación«, »locura«, »posesión«, »delirio«, son términos permutables. El delirio en el que está inmerso el personaje de la *Gradiva*, destinado en virtud de su imaginación »a transformarse en poeta o en neurópata«, da al libro de Jensen ese carácter de composición en forma de abismo que Freud señala

⁸Locura cuya definición, en razón del dominio ejercido por la lingüística en las »ciencias del hombre« y en la psiquiatría en particular, parece ser cada vez más el signo de un extravío de lenguaje, de una diferencia, pues, con otro lenguaje (ideal) considerado normal. Mientras no se esté en condiciones de establecer o aceptar una teoría satisfactoria del texto y de su producción, la pertenencia de un texto a tal o cual institución será, como último recurso, lo que permitirá decidir respecto a su »normalidad«. Bastará, por ejemplo, que un texto escape a la institución estético-literaria, o que no la reconozca, para que sea considerada en seguida como »delirante«.

repetidas veces: el delirio del personaje se muestra como el reflejo deformado de los mecanismos mismos que están en juego en la elaboración de la obra. Ya sea que esta locura del «creador» poseído por «otra palabra» la exalte el romanticismo, ya sirva de justificación a escritores disminuidos por no tener un papel social, o ya esté en la perspectiva freudiana, alejada de su finalidad patológica y atraída por la producción de una obra, no cambia en nada la pertinente estructura de los términos en relación: a saber, la relación necesaria que existiría entre la producción de texto (la obra) y la presencia imprescindible de un carácter neuropático en el individuo productor de ese texto.

Sin embargo, aun cuando no es inútil extraer analogías y un suelo ideológico implícito, no podemos reducir la concepción freudiana a una formulación demasiado simple y olvidar que, para Freud, se trata de comprender de mejor manera el mecanismo y las formas de la neurosis y de mostrar que esta neurosis lejos de alcanzar «a algún pobre enfermito», como decía Janet hablando de Roussel, cubre un inmenso dominio. Los textos ulteriores de Freud sobre la «creación literaria» confirmarán y acusarán la dependencia de la creación con la neurosis y establecerán en forma más precisa el mecanismo, el esquema de la «creación artística», renovando completamente los temas ya expuestos en la *Gradiva*.

En su comentario de la *Gradiva*, Freud se preguntaba por «las fuentes» del conocimiento del novelista, siendo este conocimiento de tal carácter que hacía que su novela pudiera analizarse a la manera de «una verdadera observación médica». Luego de formular esa pregunta, daba una primera respuesta. «Nosotros bebemos sin lugar a dudas en la misma fuente, cada uno con sus propios métodos, y la conformidad de los resultados prueba que separadamente hemos trabajado con acierto. Nuestro procedimiento consiste en la observación consciente de los procesos psíquicos anormales de los demás, para poder desde allí descubrir y enunciar sus leyes. El novelista procede de otra manera; concentra su atención sobre lo inconsciente de su propia alma, espía todas sus fuerzas potenciales permitiéndoles llegar a la expresión artística en lugar de reprimirlas por la crítica consciente». Formulación paradójica e incluso oscura. Freud no indica en qué consiste la operación que le permite a aquél concentrarse en su «inconsciente», ni cuáles son las «fuerzas potenciales» a las cuales el artista da una expresión artística.

Por el contrario, es posible sospechar una distinción radical entre la neurosis y el acto de escribir y hasta un principio de incompatibilidad si es que la neurosis deriva de los conflictos provocados por la represión del texto «inconsciente» a diferencia de la obra literaria que procedería de su admisión e inscripción (su doble inscripción, su reduplicación). Ambigüedad de la posición

freudiana que hemos señalado con anterioridad. ¿La obra está situada al lado de la ciencia o es comparable a las formaciones neuróticas? Se puede uno preguntar si el recurso a la sublimación no tiene acaso aquí su origen, si no es un medio de escapar a un problema insoluble en los términos en que está planteado, una solución especulativa para hacer desaparecer las contradicciones.

En el texto traducido al francés bajo el título *La création littéraire et le reve éveillé* (*Der Dichter und das Phantasieren*; das Phantasieren plantea problemas de traducción: tal vez la antigua palabra francesa *imaginative*, facultad de imaginar, se le adecúa) y al final del capítulo 23 de la *Introducción al psicoanálisis (los modos de formación de los síntomas)* es donde Freud completa su concepción de la «creación» y del trabajo «creador» y aclara lo que él entendía por «fuerzas potenciales» [virtualités]. Ciertos aspectos de la formulación de Freud que hemos descuidado en su comentario de la *Gradiva* se encuentran allí precisados.

»Nosotros, los profanos, hemos deseado siempre con viva curiosidad saber de dónde esta singular personalidad que es el creador literario (poeta, novelista o dramaturgo), extrae sus temas... y cómo logra, gracias a ellos, emocionarnos tan profundamente provocando en nosotros emociones (Erregungen) insospechadas«. Los términos del problema, el profano⁹, la personalidad singular del «creador» reiteran los que ya empleó en *Delirios y Sueños*, y se vuelven a encontrar en la *Introducción al psicoanálisis* («los profanos extraen de las fuentes de la fantasía sólo un placer limitado»), pero la pregunta se ha cambiado: mientras que en la *Gradiva* se refería al saber del novelista y se dirigía al hombre de ciencia, aquí tiene por objeto el placer y se dirige al lector. Así como era el saber del hombre de ciencia lo que permitía revelar el saber contenido en la obra, aquí es el placer del lector el que hace posible descubrir *lo** que fija la obra del novelista pero que igualmente se encuentra en juego en el psiquismo del lector. Esta pregunta admite una función y un efecto preciso de la lectura: provocar emociones, proporcionar un goce [Genuss]. Esta concepción de la obra como fuente de placer y de emociones, a partir de la cual Freud se propone elucidar de la mejor manera los procesos de «creación», difiere bastante poco del papel que la burguesía le asigna al «arte»; y ello se muestra en el hecho de que, en el marco de la distinción acostumbrada de la forma y del fondo, del continente y del contenido, son los temas

⁹El término «profano» debe justificarse tanto más cuanto que «la mejor comprensión de la elección de los temas y de la esencia del arte poético no podría hacernos creadores» a pesar de lo que digan de ello los mismos creadores, quienes, dice Freud, «se complacen en reducir la distancia entre lo que constituye su originalidad y la manera de ser en general de los hombres».

*El subrayado es nuestro (N. de T.)

—el contenido— los privilegiados, asignándoseles la función representativa que permitirá la identificación del lector con el »héroe«. El término alemán *Stoff*, tejido, material, podría mantener una ambigüedad. Lo que sigue del texto mostrará que el traductor no ha hecho una mala elección al preferir la palabra tema. Temas y placer, tales son en efecto los materiales inductores de la demostración de Freud. Será necesario, seguir de bastante cerca el texto pues sólo una lectura muy próxima a él, palabra por palabra, permite extraer la ideología inconsciente que puede impregnar un discurso de carácter científico. Ella se trasluce por ejemplo en términos o fórmulas como los de »profano« o »esta personalidad singular, el creador«. Nosotros nos contentaremos con hacer notar las grandes articulaciones.

Freud asémeja la actividad poética al juego de los niños. Esta comparación podría ser fecunda en la medida en que el análisis del juego puede aclarar en primer lugar las operaciones de distribución y de permutación, de envite [relance], etc., que gobiernan la producción de un texto. Pero también y sobre todo porque el juego invierte la relación corrientemente aceptada de la inscripción en la expresión. »El advenimiento de la escritura, escribe Derrida¹⁰, es el advenimiento del juego«. Una concepción tal del juego, próxima a las proposiciones más arriesgadas de Nietzsche, concepción del »juego del mundo«, que parece anunciar la salida del espacio de la metafísica platónica¹¹, destruye de manera evidente la referencia al sujeto¹² dejando ante la vista todos los modos de defensa que le están ligados, incluso uno puede preguntarse si la posibilidad misma de la neurosis no está determinada desde la partida por un sistema de pensamiento que pone al sujeto como su origen. Por esta razón el pensamiento mismo de Freud, pese a »la tercera herida narcisística que ha infligido a la humanidad«, al no cuestionar la supremacía del sujeto ha continuado favoreciendo el imperio de la neurosis, como se puede presumir observando el desarrollo del psicoanálisis en el mundo, sus resultados y el papel que la sociedad a él le asigna. Pero Freud, lejos de ir en ese sentido restablece inmediatamente la oposición entre el juego y la realidad. »Lo contrario del juego, no es la seriedad, sino la realidad«. »El poeta procede como el niño cuando juega, se crea un mundo imaginario distinguiéndolo claramente de la realidad«. El juego parece ser para Freud, de la incumbencia de la simulación y de la representación. »El juego está orientado por deseos,

¹⁰ *De la grammatologie*, Ed. de Minuit, Collection »Critique«.

¹¹ »Cuando me represento el mundo como un juego divino situado más allá del bien y el mal, la filosofía de los Véda y Heráclito es mi precursora«.

¹² Derrida muestra de qué manera el juego está ligado a la ausencia de significado trascendental, »se podría llamar juego la ausencia de significado trascendental como no-limitación [illimitacion] del juego«. Cf. *De la grammatologie*, p. 73.

hablando con propiedad por el deseo de llegar a ser grande, adulto. El niño juega siempre a ser grande, adulto; imita en sus juegos lo que ha podido conocer de las personas mayores«. El juego sería entonces, una actividad destinada a corregir una realidad no satisfactoria por medio de una representación imaginaria. Sería la reproducción, sobre el modo irreal, de una realidad que se opone a la satisfacción. Al señalar que algunas obras literarias —aquellas destinadas precisamente a ser representadas— se nombran en base a la palabra alemana *Spiel* (juego), *Trauerspiel* (tragedia), *Lutspiel* (comedia), Freud parece insistir sobre esta noción de representación —*Darstellung*— que volveremos a encontrar más adelante. Se ve por lo demás, que el término francés de *jeu* y el verbo que le está asociado evocan más que nada una actividad productiva que señala más que la oposición, la complicidad entre el juego y la realidad en la medida que ésta puede entenderse como producto del trabajo y como producto del conocimiento. Por otra parte sería interesante profundizar el concepto de *realidad* (*Wirklichkeit*) tal como se presenta en Freud. Sin duda, éste se opone directamente a *Trieb*, a la pulsión. Tal vez se podría desprender una oposición pertinente, la de pulsión/realidad, definiéndose una en relación a la otra. La realidad se acercaría a la idea de necesidad, de *Ananké*, de fuerza de las cosas. Ella sería la que obliga al sujeto, a renunciar a la satisfacción, y en ese sentido bastante próxima a la noción de realidad tal como ha sido difundida por la ideología burguesa como asimismo por su moral. La realidad es lo que obliga al niño, al »sujeto« (el proletariado), a renunciar a la satisfacción de sus deseos (pero también a la de sus necesidades)¹³. Por lo demás es el análisis del renunciamiento [*renoncement*] el que va a permitir a Freud establecer una analogía entre el juego del niño y el fantasma, el sueño despierto. »No renunciamos a nada, dice Freud, lo que parece ser un renunciamiento no es en verdad más que una formación sustitutiva... En lugar de jugar, el adulto se entrega a la fantasía«. Después se dedica a estudiar las condiciones de aparición del fantasma [*fantasme*]* y sus características. Sin embargo, no es por intermedio de los escritores, sino más bien por los neuróticos como se tiene acceso al fantasma. Por otra parte, Freud lamenta, repetidas veces, que los escritores se muestran tan discretos al interrogárseles sobre las »fuentes de su obra« y ya en la *Gradiva* se ha-

¹³Conviene decir que no disminuimos en nada la validez del discurso freudiano, tanto más cuanto que Freud no deja de insistir en lo que el renunciamiento tiene de profundamente ilusorio y en los estragos, que de modo inconsciente o no, pero inevitablemente, genera. Nosotros señalamos solamente las implicaciones de un discurso, de tal carácter. Pensemos, por ejemplo, en el sacramento inicial del bautismo centrado en la renuncia »a Satanás, a sus pompas y a sus obras«.

*Distingámoslo del término *fantôme* (N. de T.).

bía resignado de mala gana al mutismo de Jensen. Ese silencio, la reticencia del escritor, lo presenta Freud como un síntoma que se presta a una interpretación (la que da él de la creación) y no como el signo de una incapacidad, en el fondo, la imposibilidad de responder a una pregunta inadecuada al objeto al que ella apunta: la realidad textual.

El fantasma, dice Freud, es la realización de un deseo, lo que mostraría en forma suficiente, en primer término, su parentesco con el sueño y posteriormente con los síntomas neuróticos, que son, como se sabe, formaciones de satisfacción sustitutiva. Por otra parte, escribe una frase bastante sorprendente: »El hombre feliz no fantasea«. De manera que se puede temer que la actividad artística, tan ligada, como lo parece, a la producción de fantasmas, es la obra de individuos que experimentarían particulares dificultades en procurarse satisfacciones. En la *Introducción al psicoanálisis*, la posición de Freud en esa materia aparece con una claridad singular: »El artista es al mismo tiempo un introvertido que frisa la neurosis. Animado por impulsos extremadamente fuertes, quisiera conquistar honores, poder, riquezas, gloria y el amor de las mujeres. Pero le faltan los medios para procurarse esas satisfacciones. Por esa razón, como todo hombre insatisfecho, se aparta de la realidad y concentra todo su interés y también su libido sobre los deseos creados por su vida imaginativa, lo que puede conducirlo fácilmente a la neurosis«. Y en la *Creación literaria y la fantasía*: »La invasión del psiquismo por los fantasmas y el hecho que lleguen a ser preponderantes son condiciones determinantes de la neurosis y de la psicosis«. Nota que no deja de ser singular, dado que por lo demás se ha dicho que »el novelista espía todas sus fuerzas potenciales en lugar de reprimirlas por la crítica consciente«.

El fantasma se modela »sobre las impresiones sucesivas que aporta la vida« y »flota, por así decir, entre tres tiempos, los tres momentos temporales de nuestra facultad representativa (unseres Vorstellens)«. El análisis temporal de la formación del fantasma es importante puesto que va a servir para mostrar la identidad entre el proceso de producción del sueño despierto y la »creación literaria«. Freud no precisa lo que es esta »Vorstellen«, sin embargo, se puede pensar que se le vincula la noción de tiempo. Residiría en la posibilidad que tendría el »sujeto« de actualizar, por medio de representaciones, pasado y futuro. Recuerdos y proyectos serían así en sí mismos »representaciones« suscitadas por el deseo (»Pasado, presente y futuro se engarzan a lo largo del hilo continuo del deseo«). ¿Pero cómo y en qué quedaría representado? Freud no responde a esta pregunta, no obstante su importancia, de la representación del presente en el presente. Podríamos pensar que esta pregunta da acceso en realidad al modelo del espejo, que ocupa al pensamiento metafísico y psicológico, como ope-

ración necesaria al conocimiento, ya sea el que el »sujeto« tiene de sí mismo por medio de la conciencia e introspección, ya sea que se lo entienda dentro de la teoría del conocimiento que lo considera como reflejo de la cosa en sí, o ya se lo plantee en una perspectiva estrictamente psiconalítica, como el problema del sujeto con sus identificaciones. ¿Será necesario pensar que el tercer momento temporal de nuestra »facultad representativa«, el presente, se define y agota por la percepción? ¿Pero, entonces, en qué momento se situaría el fantasma que reúne esos tres momentos? ¿No estaríamos ante una de las dificultades que derivan de un sistema de pensamiento solidario de la linealidad dependiendo ella misma de una problemática del sujeto? Sin duda, se hace necesario repensar totalmente y en sus propios términos, fuera de una porfiada tentación fenomenológica, esta »representación« del presente como la inscripción misma de la articulación textual, como la posibilidad misma de la escritura en el »espaciamiento« y la »diferencia«. Remitimos a los análisis esenciales de Derrida¹⁴. Precisamente Derrida ha mostrado que tal pensamiento está en la obra de Freud y tal vez se deja percibir, aquí aunque débilmente, en esto de la capacidad que tendría »una ocasión presente« »de despertar un deseo« ya inscrito en »un suceso infantil donde ese deseo se realizó«. »El fantasma, dice Freud, lleve las huellas (Spuren) de su origen: ocasión presente y pasada«. Su articulación misma es lo que es necesario pensar como lo que, repitiéndose, no admite sino un presente redoblado, es decir, destruye el presente en tanto presencia.

El mecanismo de la formación del fantasma se describe así: »La elaboración psíquica parte de una impresión actual, de un motivo ofrecido por el presente, capaz de despertar uno de los grandes deseos del sujeto; desde allí se extiende al recuerdo de un suceso del pasado, la mayoría de las veces infantil, en el cual ese deseo se realizó: construye una situación en relación con el futuro y que se presenta (darstellt) bajo la forma de realización de ese deseo, dando lugar al sueño despierto o fantasma, que lleva las huellas de su origen«. Sospechoso origen, dirá Freud en la *Introducción al psicoanálisis*, deseos ambiciosos y deseos eróticos. Estos últimos son, por otra parte, más propios de las mujeres (»pues la ambición de la mujer joven queda absorbida en general por las tendencias amorosas«).

Ya en *Delirios y Sueños*, Freud había ofrecido un análisis del fantasma y se podía deducir, a partir del deslizamiento llevado a efecto en la *Traumdeutung* como a través del personaje de Norbert Hanold, que era el escritor

¹⁴*De la grammatologie*, p. 96 y siguientes. *De la gramatología*, B. Aires: Ed. Siglo XXI. Cap. II, p. 85 y siguientes.

y la »fuente« de su producción a quienes se ponía en la mira, como a Shakespeare a través de Hamlet. Los fantasmas tienen una doble determinación; una determinación consciente —»aquella que aparece a los mismos ojos de Hanold« y »que deriva por entero de las representaciones de la ciencia arqueológica« — (las intenciones del novelista y la obra tal como él la piensa); y la otra inconsciente »deriva de los recuerdos de infancia reprimidos y de las pulsiones afectivas a ellos ligadas«. Quizás sería necesario comprender que el silencio del escritor se explica por su incapacidad por conocer las »fuentes« de su novela que, debido a su determinación inconsciente, le son efectivamente inaccesibles. Se vuelve a encontrar aquí un esquema ideológico muy conocido. Se pide a un sujeto psicológico que dé cuenta del texto y se saca provecho de la inconveniencia de la pregunta, es decir, de la imposibilidad de obtener una respuesta satisfactoria, para hacer de ese mismo sujeto el lugar de una palabra distinta, de una palabra plena que expresa un sentido injustificable. Es así como se impondrá la figura oracular del poeta cuyo papel será entregar un mensaje de verdad que él mismo sería incapaz de dominar y comprender. Una concepción semejante se hace una vez más en perjuicio del texto, al que vuelve transparente, privilegiando el sentido que éste propondría, y no da cuenta en absoluto de las operaciones que son necesarias en su producción.

»Los fantasmas, precisa Freud, son sucedáneos, derivados de recuerdos a los que una resistencia impide que se presenten a la conciencia en sus rasgos verdaderos, pero que sin embargo aparecen en ella al precio de las modificaciones y de las deformaciones que les imprime la resistencia de la censura. Una vez establecido ese compromiso, esos recuerdos devienen fantasmas que el inconsciente fácilmente desconoce«. La interpretación de la concepción freudiana del fantasma ha dado lugar a divergencias¹⁵.

Para algunos autores habría un funcionamiento fantasmático primordial del cual dependería el juego pulsional. En los textos que nosotros estudiamos aparece, sin ambigüedad, como una formación de satisfacción sustitutiva, »derivados, sucedáneos de recuerdos reprimidos« y luego secundarios. Ellos tienen que ver con la *Vorstellen*. Ese carácter de ser representantes, esta función de representación que Freud les asigna se traslada a la función de la creación literaria a la que aborda enseguida con mayor precisión. »¿Estamos autorizados para comparar al poeta con el que sueña despierto y a sus creaciones con los sueños diurnos?«. La asimilación, aunque presentada en la forma de una pregunta, es inmediata. Freud, sin embargo, va

¹⁵Cf. Michel Tort, »Le concept freudien de »Representant« en *Cahiers pour l'analyse*, N° 5.

a estar en la obligación de distinguir dos categorías de autores, aquellos »como los antiguos poetas épicos y trágicos que reciben sus temas completamente dados y aquellos que parecen crearlos espontáneamente«. Descarta a los primeros, pese a ser »los más estimados« para no atenerse más que a los segundos »esos autores de novelas, novelas breves, cuentos, sin pretensiones pero que encuentran, en cambio, la mayoría de los más asiduos lectores de ambos sexos«. Freud, al no dar cuenta de los autores que reciben sus temas, sus materiales »dados«, parece eliminar completamente el carácter propio de la escritura en su especificidad y en su producción, como asimismo la literalidad, el aspecto propiamente literario —y la escritura del sueño tan bien despejada por él debería haber llamado su atención— a saber: que no hay inscripción sino reduplicada, que todo texto reduplica y borra otro texto, y que toda literatura, aun aquélla que Freud toma por ejemplo, no es legible sino a partir de otros textos y depende, en su producción como en su lectura, de una »intertextualidad« general. Y cuando Freud vuelve un poco después a la categoría de las obras que ha eliminado para su demostración, aquellas que consisten no en »creaciones concebidas libremente« sino en la »recomposición de temas conocidos y dados« y que para él parecen tener, estéticamente hablando, un valor literario que no tendrían los otros, deja de lado el problema que funda esa recomposición. Insistamos, él no se ocupa de la producción textual como posibilidad de recomposición y de acción sobre otro texto, sustrae los »temas« de su inscripción. Atraviesa el texto para ver sólo los »temas« que él expresaría, no siendo éstos sino »los residuos [reliquats] deformados de los fantasmas desiderativos de naciones enteras, los sueños seculares de la joven humanidad« dados bajo la forma de »mitos, leyendas y cuentos«. Esto equivale a decir, que esos »temas« no tienen por sí mismos más que una función representativa, no son otra cosa que retoños, que »residuos«. No es muy seguro que Freud confiera a esas expresiones un matiz peyorativo y tampoco es seguro que no esté presente en ellas. Tal vez no hizo, en sus análisis, más que sufrir el efecto del »logocentrismo« que tenía como consecuencia, inevitable, como Derrida lo ha mostrado, el rebajamiento de la escritura relegada a tener una »función secundaria e instrumental«. Tan secundaria realmente, que Freud olvida señalar, en todos sus textos sobre la creación literaria, el hecho simple de que el objeto del cual se ocupa es un objeto *escrito*. Todo el curso de la demostración seguida por Freud nace de allí. Encerrado en la perspectiva del sujeto, asimila la producción del texto al modo de formación del fantasma, explicando el uno por el otro, sin presumir que el estudio del texto como inscripción (aunque la relación del recuerdo con el fantasma parecía hacer alusión a ello) autorizaría una elucidación del mecanismo fantasmático, inversión que permite, entre otras cosas, hacer sal-

tar las dificultades que dependen de la temporalidad del fantasma¹⁶. La elección hecha por Freud »de los autores de novelas cortas, de cuentos, de novelas, sin pretensiones« está pues determinada por »el olvido«, por la negación de lo escrito y, como consecuencia, por el privilegio que otorga a los temas —idénticos a los fantasmas— en la medida que éstos se descubren como siendo los representantes de »un algo« que no dependería de la inscripción. A este »algo«, a eso »siempre en otra parte« le seguiremos la pista más adelante. Los temas son lo que mejor se capta en un escrito por una lectura orientada hacia el sentido; pero son también los que mejor responden al orden de la representación y exactamente a la actividad que en nuestra sociedad se reconoce como la que puede proporcionarle a la satisfacción del deseo, objetos de sustitución sin peligro. Freud distingue bien este procedimiento de sustitución y de derivación, pero no ve, y con razón, que este paso es el medio por el cual se oculta la escritura. Esta elección, por otra parte, se encuentra favorecida por la idea de que los temas se darían inmediatamente al »sujeto«, sin interposición de una materia textual intermediaria, sin poner en juego el efecto que producen otros temas (otros textos) sobre ellos, y esta ficción de una pureza, en cierto modo originaria de los temas (ficción de un aparato psíquico que produce su propio lenguaje; pero, ¿podría acaso el sistema de recepción que este aparato reproduce, la historia del sujeto, sustraerse al texto general?) autoriza a Freud a considerarlos objetos de una mejor observación científica. Desde luego que Freud habla de esos autores que »parecen crear espontáneamente sus temas«, pero si no los crean de ese modo no es muy claro en qué se distinguen de los autores que reciben sus temas dados, más bien se diferencian en que las operaciones de recomposición textual serían en unos manifiestos y controladas y en los otros no. Freud, privilegiando el orden representativo, elimina el hecho propiamente literario e intenta reducir [ramener] el conjunto de las operaciones que están en juego en la literatura a las operaciones limitadas que presiden la producción de folletín del que nos da un resumen que expresaría de alguna manera su carácter específico. Se trata siempre del problema de un héroe que pierde su sangre a causa de profundas heridas, de una nave en un mar desencadenado, de un naufragio, etc. Los relatos a los que Freud alude, pertenecen a la categoría de las obras que Lautréamont »trató« sometiéndolas a operaciones lógicas¹⁷ que pondrían de manifiesto, a la vez que aniquilarían el sistema representativo, para devolverlas a

¹⁶Remitimos aquí muy especialmente, a las operaciones textuales extraídas por Julia Kristeva en: »Pour une sémiologie des paragrammes«, en *Tel Quel*, 29.

¹⁷Cf. Phillippe Sollers, »La Science de Lautréamont« en *Critique*, N° 245.

la pura práctica de la escritura [escriptural]. Freud precisa el carácter dominante de esas obras, la presencia del héroe que no es otro que »su majestad el yo«. Es la presencia del yo identificado con el héroe, o escindido en yo parciales e inspirando la multiplicidad de los personajes o viéndose solamente atribuir el papel de espectador (el narrador), quien sería en definitiva, responsable del efecto producido por sus obras: placer. Las relaciones »del creador« con su »creación«, del autor con su vida, entran aquí en juego, relaciones menos simples, dice Freud, de lo que se ha creído ordinariamente, pues están determinadas por el eslabón intermedio del fantasma. El proceso de creación de la obra es idéntico en sus límites al proceso de producción del fantasma: »Un acontecimiento intenso y actual despierta en el creador el recuerdo de un suceso pasado, casi siempre infantil; de este suceso primigenio deriva el deseo que encuentra su realización en la obra literaria misma: se puede reconocer en la propia obra tanto los elementos de la impresión actual como los del recuerdo«. Y en nada se distinguirían fantasma y obra, si ésta en lugar de suscitar repugnancia, repulsión o indiferencia, como lo sería en el caso de los fantasmas que nos fueran comunicados simplemente, no fuera para nosotros fuente de placer. Por el efecto del »ars poética«, de la técnica, es que podemos superar la repulsión que depende »de los límites que existen entre cada yo y los otros yo«. El »creador« nos seduce por un beneficio de placer puramente formal, es decir, por un beneficio de placer estético que nos ofrece en la representación de sus fantasmas. Le llamamos prima de atracción o placer preliminar a un tal beneficio de placer que se nos ofrece para permitir la liberación de un placer superior que emana de fuentes psíquicas harto más hondas. A mi juicio, todo el placer estético producido en nosotros por el creador presenta ese carácter de placer preliminar, pero el verdadero goce de la obra literaria proviene de que con ella se alivian ciertas tensiones de nuestra propia alma«. Se trata de un pasaje determinado por el pensamiento dualista y por la oposición, que no deja de empapar el discurso freudiano, de la forma y del fondo (pero también la de interior/exterior, esencial/inesencial, etc.). La forma, producida por una técnica, tiene por fin, al parecer, volver accesibles y legibles las »fuentes psíquicas harto más profundas«; aparece señalada por ese carácter de complementariedad y exterioridad que deriva del »fonologismo« (Derrida), presencia a sí independientemente de una forma que tiene aquí el papel preciso de excitación. La distinción forma/fondo lleva consigo o explica la discriminación de los placeres, su jerarquización. El placer preliminar es comparable al que dan los gestos que preceden al *coitus in vaso naturale* que sólo permiten »la liberación« de un »placer verdadero«, de un »goce superior« »liberando al sujeto de ciertas tensio-

nes«. »Prima de seducción«, como suplemento salarial. Es necesario señalar, insistiendo en estas analogías, que sin embargo están inscritos en la literalidad de los términos empleados por Freud, que la división significante/significado, pocas veces se ha acentuado tanto, así como pocas veces se ha rebajado tanto el significante, reducido al puro papel de un cebo.

Vemos así, que entre fantasma y creación, no existe solamente una analogía sino una relación mucho más estrecha, incluso necesaria, la de un engendramiento: la obra es representación del fantasma: »el beneficio de placer que el creador nos da en la representación (Darstellung) de sus fantasmas«. En la *Introducción al psicoanálisis* se nos dice: »El verdadero artista sabe en primer lugar dar a sus ensoñaciones una forma tal que pierden todo carácter personal. Sabe asimismo embellecerlas de modo de disimular su *sospechoso origen*. Por otra parte, posee el *poder misterioso* de modelar los materiales dados hasta lograr la imagen fiel de la representación existente en su fantasía y de añadir a esta *representación-fantasma inconsciente* una suma de placer suficiente para enmascarar o suprimir, provisoriamente al menos, las represiones«. (El subrayado es nuestro). Así es como, retrospectivamente, se encuentra justificada la relación entre el juego y la obra concebida como representación. Las obras que se presentan, Lutspiel, Trauerspiel, manifiestan como de una manera objetiva, en un escenario accesible a nuestros sentidos, el carácter esencial, y común a todas, de ser representación. La elección de una categoría particular de novela es de ese modo aclarada. En efecto, en las novelas que sirven de ejemplo a Freud; la escritura y la retórica —por el empleo de clichés, de enunciados preexistentes (y sin modificación), de metáforas gastadas, de efectos previstos— deben alcanzar la transparencia más perfecta a fin de crear, por extravagantes que sean sus peripecias y porque lo son, la ilusión de realidad. Sus procedimientos están determinados por la forma representativa que tratan de alcanzar. ¿Es necesario agregar que la práctica textual comienza con una desviación [gauchissement] y subversión de tal función de representación? Subversión que Lautréamont en los *Cantos de Maldoror*, efectúa a expensas de esas mismas novelas que Freud considera como las más susceptibles de instruirnos respecto a los procesos de la creación literaria.

En efecto, toda la concepción de Freud está impregnada, marcada, condicionada por la idea de representación. Esta determina el orden de su demostración y le proporciona sus materiales, pues el fantasma representado por la obra es él mismo representación: »[la elaboración psíquica] construye una situación en relación con el futuro y que se presenta (darstellt) bajo la forma de realización de ese deseo: es el sueño despierto o el fantasma«. Esto es lo que ya podríamos haber aprendido en una lectura más atenta de *Delirios y Sueños*. Por una parte la »obra« es representación (Darstellung). Freud lo dice repe-

tidas veces: »Esta representación (Darstellung) poética de una observación clínica es enteramente correcta« (G. W., t. VII, p. 70). »Nos es necesario vertir la representación (Darstellung) tan exacta del novelista a los términos técnicos de la psicología« (p. 73). En la traducción de Marie Bonaparte, el término de representación traduce tanto el término Darstellung como el de Schilderung: »La representación de la vida psíquica humana es en efecto el dominio propio del novelista (Die Schilderung des menschlichen Seelenlebens)«. Schilderung caracterizaría más bien la actividad propiamente literaria de la descripción y Darstellung, la acción de poner en presencia¹⁸ [mise en présence], la representación de alguna cosa que llegue a ocupar el escenario, del mismo modo como una obra de teatro llega a representarse. Sin duda la Darstellung comporta el sentido de una actualización (el acto teatral) de algo que existiría en el mismo estado con anterioridad a su representación. Y, por otra parte, si la obra misma es representación, Darstellung, del fantasma, éste es en sí mismo representación de representaciones, Darstellung de Vorstellungen, de representaciones reprimidas. Tomemos de nuevo el texto de Freud: »Nos mantenemos en la superficie del problema mientras sólo hablemos de recuerdos y de representaciones (Erinnerungen und Vorstellungen). Todas las fuerzas psíquicas valen únicamente por la aptitud que tienen para hacer surgir los sentimientos. Las representaciones (Vorstellungen) son reprimidas porque están ligadas a cargas sentimentales que no deben tener lugar; sería más correcto decir que la represión recae sobre los sentimientos, pero éstos no son perceptibles sino por su enlace con las representaciones (Vorstellungen)«, (G. W., t. VII, p. 85), y un poco más adelante al señalar la doble determinación de los fantasmas: »La primera deriva del círculo de las representaciones (Vorstellungskreis) de la ciencia arqueológica y la segunda de los recuerdos de infancia, que, hasta ahora reprimidos, comienzan a agitarlo [Hanold] y de las pulsiones afectivas a ellos ligadas«. Por lo demás, los fantasmas »son sucedáneos de los recuerdos reprimidos a los que una resistencia impide que se presenten (darstellt) en la conciencia bajo sus rasgos verdaderos, pero que llegan a aparecer en ella al precio de modificaciones y deformaciones que les imprime la resistencia de la censura. Una vez establecido ese compromiso, esos recuerdos devienen fantasmas...« (p. 85). Y en otro lugar: »En los estados llamados de histeria y de obsesión es donde él [Freud] ha puesto de relieve, como determinaciones individuales del trastorno psíquico, la representación de una parte de la vida pulsional (Triebleben) —el traduc-

¹⁸En *Delirios y sueños*, Freud distingue, para acercarlas, la representación de la escenificación: »Un sueño es rara vez la representación, se podría decir, la escenificación de una sola idea« (Ein Traum ist nur stellen die Darstellung, man konnte sagen: Inszenierung eines einzigen bedankens).

tor usa el término »instintiva«— y la represión de las representaciones por las cuales está representada la pulsión reprimida (und die Verdrängung der Vorstellungen, durch des Unterdrücktetrieb vertreten ist)« (p. 80). Este montaje de citas tiene como interés mostrar *cómo a partir del análisis de una novela, lo que hace Freud aquí es esbozar el funcionamiento del aparato psíquico.*

La concepción, la »representación« podríamos decir, que Freud tiene de la »creación literaria« (y que se adivina en el empleo que hace de las palabras »creación«, »creador«, »obra«, etc.) aparece, pues, dominada y orientada por la idea, el ideologema, [idéologème] de representación. Este ideologema que señala la pertenencia de Freud a su época y a su clase, impregna al mismo tiempo la concepción que tiene la burguesía del »arte« y se difracta en los textos mismos de tal suerte que su textualidad es la que se encuentra por ella disimulada. Continuando a Freud, pero alejándose de las vías que él trazó, el movimiento psicoanalítico y el pensamiento inspirado en él ha dado prueba de la misma incompreensión, de una impotencia notable respecto a lo escrito, sin duda por la adhesión de sus representantes a una metafísica, a una ideología, a los intereses de la clase a la cual, a pesar de todo, pertenecen.

En la perspectiva de los problemas que se plantean a propósito de esos textos sobre la creación literaria, uno puede preguntarse si acaso el modelo determinante de la representación no contamina completamente al psicoanálisis, si el funcionamiento del psiquismo tal como lo imagina Freud no está interpretado en su conjunto como dinámica de la representación, de modo que ésta se ofrece bajo las diversas formas de Repräsentanz, Vertretung, Vorstellung, Darstellung, ya que cualesquiera que sean los »objetos« puestos en juego y la operación particular de su representación, siempre es la presentificación [présentification] de algo distinto lo que se entiende bajo el empleo de esos términos. La hipóstasis biológica del sistema viene a mostrar el último extremo de la cadena.

Partiendo de los textos sobre la creación literaria, se podría dar el siguiente esquema del aparato psíquico.

	Afecto		Represión	
	Trieb	Vorstellung	Darstellung	sueños
	(pulsión)	(representación	(formaciones	síntomas
X Somático	psychische	de la	de	fantasmas
	Repräsentanz	pulsión)	compromiso)	tellung (Obra)

Es preciso señalar lo escueto que es este esquema e insistir en el hecho de que el pensamiento de Freud no puede reducirse ni resumirse en tal esquema. Sólo indica una de las corrientes, entre otras, del pensamiento freudiano, la corriente que se percibe en los textos sobre la creación literaria.

Uno podría preguntarse por lo que ocurre con una representación de representación de representación, etc., cuyo origen permanece inasequible e hipotético. Esta pregunta da acceso a la otra vertiente del pensamiento freudiano, complementario pero opuesto a la categoría de representación: la de la interpretación como proceso interminable de remisión de un significante a otro y, en ese sentido, inseparable de la producción textual en un organismo intertextual.

»Los deseos insatisfechos, escribía Freud, son los que dan existencia a los fantasmas, todo fantasma es la realización de un deseo«. ¿Estaría acaso ligado el deseo o debería ligarse con representaciones? O bien, ¿la representación no sería más bien lo que distrae [désamorce] al deseo, lo aparta de ser deseo de una práctica, la escritura, la producción textual, para la cual el término de «deseo» corre incluso el riesgo de ser impropio o inútil? ¿No sería al fin de cuentas la representación, lo que oponiéndose a esta práctica, impediría que se rompa el ciclo cerrado y repetitivo del sentido, del signo, de la presencia, del sujeto, de la neurosis? ¿No podría decirse que el deseo mismo es un efecto de la representación, de una presentación [mise en présence], y que en la medida que él es siempre deseo de algo (algo que sería Dios o su representación en sustitutos engañosos) está comprometido con el pensamiento teleológico del sentido. Quizás eso nos permitiría comprender la complicidad que existe entre un sistema fundado sobre la representación y la neurosis misma; y cómo esta última se encontraría en la obligación de obstaculizar y de ocultar la escritura por la misma razón que la hace ser un mecanismo de defensa contra el sexo. Por la misma razón: no hay más «sujeto» de la escritura que «sujeto» del sexo; por una defensa idéntica si sexo y escritura derivan de la misma operación de inscripción, de fractura, de gasto [dépense]. Se trata precisamente de esa relación con la muerte que Freud notablemente ha iluminado para el sexo en *Más allá del principio del placer*, pero que no ha podido pensar para la escritura al no poder ir más allá de (y pensar las cuestiones que enunciaba) la «escena de la escritura» como metáfora del aparato psíquico¹⁹. La imposibilidad de pensar el texto, de leer la escritura, determina el

¹⁹Derrida, «Freud et la scène de *L'Écriture et la Différence*. En ese texto esencial se puede leer: »En ese momento de la historia del mundo, tal como él se indica con el nombre de Freud a tra-

sistema de la representación de la misma manera que éste tiene por consecuencia disimular la escritura. »No hay escritura, que no se constituya una protección, escribe Derrida; protección contra sí misma, contra la escritura según la cual el sujeto mismo está amenazado dejándose escribir, exponiéndose«. ¿No será esto decir que la neurosis es esta superficie de protección —pensamiento irreductible del »sujeto«, retención crispada— por la cual sexo y escritura se encuentran al mismo tiempo disimulados, cubiertos, borrados, y por lo tanto, protegidos, atesorados, sustraídos por un tiempo a la inevitable desaparición?

Pero Freud, por cierto, no pudo ver que el aparato conceptual que utilizaba para comprender la neurosis estaba comprendido en el sistema mismo que instituye la neurosis.

Traducción: Olga Grau

(Revisión conjunta con Carlos Ruiz).

vés de una mitología increíble (neurológica o metapsicológica...) una relación a sí del escenario histórico-trascendental de la escritura se dijo, sin decirse, fue pensada sin haberse pensado: escrita y a la vez borrada, metaforizada, designada ella misma al indicar relaciones intramundanas, *representada*«.