

# La dimensión poética en el psicoanálisis

*Pablo España\**

Del juicio de Joseph Brodsky acusado de “parasitismo” social en la Unión Soviética en el año de 1964.

*Juez: ¿Cuál es su especialidad?*

*Brodsky: Poeta.*

*Juez: ¿Y quién reconoció que usted es poeta? ¿Quién lo clasificó a usted dentro de los poetas?*

*Brodsky: Nadie (inexpresivo). ¿Y quién me clasificó dentro del género humano?*

*Juez: ¿Y usted estudió eso?*

*Brodsky: ¿Qué?*

*Juez: ¿Para ser poeta? No trató de terminar una escuela superior... donde preparan... donde enseñan...*

*Brodsky: No pensaba... no pensaba que eso se diera por el estudio.*

*Juez: Y entonces ¿cómo?*

*Brodsky: Yo creo que eso viene... (desconcertado) de Dios...<sup>1</sup>*

El año de 1987, Brodsky recibió el Premio Nobel de Literatura.

“No entiendo el cine de Tarkovsky”, este comentario de un colega, me sumergió en una serie de reflexiones y preguntas que son las que le dieron cuerpo y vida a este texto.

\* Psicoanalista del Círculo Psicoanalítico Mexicano A. C., filósofo.

<sup>1</sup> *La jornada semanal*. núm. 80. (23 de diciembre de 1990).

Las relaciones entre psicoanálisis y arte son múltiples, partiendo de Freud, y han seguido proliferando. Unas se refieren al psicoanálisis aplicado; casos concretos: *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci* o *El delirio de los sueños en la "Gradiva"* de W. "Jensen". Otras al influjo que ha ejercido el arte (poesía, literatura y el arte dramático en particular) en la formación de la teoría psicoanalítica. Ésta no ha sido sometida a una influencia, sino que ha recibido al arte como complemento para una comprensión profunda de la problemática existencial humana. Me refiero a las relaciones entre psicoanálisis y arte objeto de este trabajo.

En un primer momento, parecería que el psicoanálisis contemplado desde un aspecto estrictamente clínico, poco o nada tendría que ver con las manifestaciones artísticas. El intento de vincular a uno con otro, implicaría erróneamente mezclar espacios que ocupan lugares distintos. Desde luego, esta visión surge de una concepción que tiene como punto de partida criterios regidos por la medicina y la psiquiatría; y no de lo que es propio al psicoanálisis tal como lo entendió Freud.

Este tema nos conduce a diversos puntos espinosos respecto a la comprensión del psicoanálisis, las fronteras en su concepción teórica y la formación de analistas. Así pues, la dimensión poética puede verse como un campo ajeno al psicoanálisis, como algo accesorio en la clínica y en la formación analítica; o como algo esencial, sin lo cual la comprensión de la dimensión del hombre y sus manifestaciones psicopatológicas no pueden alcanzarse en forma cabal.

No se trata entonces de añadir con el arte una forma de expresión más a la lista de las ciencias humanas o ciencias de la cultura (lingüística, sociología, etnología, filosofía) ubicadas, según cierto esquema establecido, en una de las fronteras del psicoanálisis, mientras que en el lado fronterizo opuesto, se encuentran bajo el rubro de ciencias naturales a la biología, la etología, la fisiología y la neurología.

Vale la pena recordar lo que dice M. Mannoni en el prólogo al texto *El trabajo de la metáfora*<sup>2</sup>:

En Francia se le dio mayor importancia al aspecto estructural de la obra de Lacan en detrimento del aspecto fenomenológico presente en cierta etapa de su trabajo. *Hemos olvidado que los maestros de Freud fueron los novelistas ingleses y que los surrealistas dejaron su huella en Lacan, quien jamás renegó de este período de su vida...*

<sup>2</sup> Julia Kristeva, et. al. (*El trabajo de la metáfora*. Barcelona, Gedisa, 1985. p. 10.

Y refiriéndose al énfasis en el aspecto estructural señala:

El peligro que encerró esa actitud fue la tendencia de los analistas a vaciar el imaginario y, como consecuencia, al paciente de su obra singular (el subrayado es mio).

Cuando Freud buscó la ayuda de esa clase de maestros, sabía que compartía con ellos un material de trabajo semejante: el drama humano. Sabía además, que los grandes poetas y dramaturgos habían captado y profundizado en el conocimiento de ese material en un grado que no se lo habían dado ni se lo podían dar los maestros que tuvo de neurología, fisiología o psiquiatría.

El psicoanálisis, en su génesis y en su estructura, ha compartido con la literatura la poesía y el drama, el mundo de la fantasía y la novelación. En una palabra, lo que ha llegado a denominarse el registro de lo imaginario. Tanto en lo que alude al papel que desempeña la imagen como el de la imaginación o capacidad fabuladora. Capacidad que está por una parte estrechamente emparentada con la formulación de la teoría psicoanalítica (la teoría de Edipo que emerge de los razonamientos de Juanito)<sup>3</sup> como en la necesidad del analista, para comprender a su paciente, de colocarse dentro del fantaseo novelístico del neurótico o del fantaseo delirante del psicótico.

Existen muchos ejemplos en el psicoanálisis, no sólo del influjo de lo que hemos dado en llamar aquí la dimensión poética, sino de su incorporación al dispositivo analítico y su status teórico. La técnica de la asociación libre es una invención importada del campo de la literatura (ver carta del poeta Shiller a Korner que Freud cita en la *Interpretación de los sueños*). La teoría de la libido según Thomas Mann, la toma Freud del romanticismo alemán, en particular de Novalis, aunque Freud declara haberlo hecho de A. Moll.

En *Los estudios sobre la histeria* leemos lo siguiente:

aún estoy particularmente asombrado de que las historias clínicas que escribo se lean como novelas y que estén desprovistas, por así decir, del carácter serio de la científicidad.

<sup>3</sup> Sigmund Freud. "Análisis de la fobia de un niño (el pequeño Hans)", en *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 1988. t. 10

Freud se consuela admitiendo que lo específico del material estudiado se presta a ello inevitablemente y añade algo muy importante respecto al manejo clínico de la histeria:

el diagnóstico local y las reacciones eléctricas no tienen ningún valor para el estudio de las histerias, en tanto que una exposición profunda de los procesos psíquicos, tal como nos es presentado por los poetas me permite mediante el empleo de unas pocas fórmulas psicológicas conseguir cierta inteligencia en el desarrollo de una histeria.<sup>4</sup>

La broma de que el analista debe tener una lengua menos y una oreja más, puede entenderse desde esta perspectiva como la necesidad de que deba poseer una particular sensibilidad que vaya más allá de los que supone una escucha atenta a los *lapsus*, los actos fallidos, la entonación, las detenciones o retardos en la expresión del discurso del paciente. No se trata sólo, entonces, de una destreza que se adquiere por medio del aprendizaje o la práctica, sino más bien un tercer ojo como el citado por los orientales, el cual percibe la realidad que escapa a la visión común. Realidad que el analista debe percibir, con una actitud casi visionaria, tal como la captan los dramaturgos, los poetas y que nosotros hemos ubicado en el asombro.

No es a título de ejemplo para ilustrar la manera como se manifiesta el delirio pasional aplicando el psicoanálisis a una obra literaria que Lacan recurre a Moliere. Para el dramaturgo, es muy clara la comprensión de lo que es este tipo de locura según se puede apreciar en la respuesta que da Alceste a la pregunta acerca de su enamoramiento por Celimena:

¿Crees, pues, que ella te ama?  
Sí caray! - responde  
No la amaría si no lo creyese

El amor de Alceste se sustenta narcisísticamente en la creencia de ser amado por Celimena, creencia sin la cual el no podría amarla.

<sup>4</sup> Sigmund Freud. "Estudios sobre histeria" en *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 1978, t. 2, p. 174.

## Según Lacan, Alceste está loco

por haber caído prisionero, bajo el pabellón del amor, del mismo sentimiento que mueve el baile del arte de los espejismos donde triunfa la hermosa Celimena, a saber ese narcisismo de los ociosos que proyecta la estructura psicológica del "mundo" en todas las épocas.<sup>5</sup>

Lacan trata de hacer teoría acerca del delirio pasional, basándose en lo que Moliere capta como poeta. Lacan es heredero de esta misma idea, pero procedente de Freud. La cual se hace evidente al denominar a los procesos de condensación y desplazamiento con los términos metáfora y metonimia, tomados más específicamente de *la poética* que de *la retórica*.

En su forma más general, este cambio de nombre procedería del propósito de regir bajo criterios lingüísticos los mecanismos básicos del psiquismo inconsciente. Pero en forma más específica, proviene de lo que Jakobson denomina función poética del lenguaje.

¿Qué otra figura si no podría en forma más precisa, asignarse para que esta función pueda llevarse al cabo?

El lenguaje metafórico permite referirse a la realidad del mundo de los objetos o de las intenciones en forma indirecta, disfrazada o simbólica (en el sentido freudiano). En el lenguaje de los sueños, los objetos, las intenciones y los afectos referidos a lo prohibido aparecen de manera irreconocible.

Pero es al mismo tiempo, paradójicamente, ese lenguaje de ocultamiento y engaño el que nos permite, cuando es descifrado, el conocimiento de la realidad psíquica del sujeto y el acceso a la verdad respecto a sus deseos. Él es quien hace posible, bajo el imperio del proceso primario, llevar al cabo lo que la lógica del proceso secundario niega: la condensación o unión de los opuestos de la ambivalencia afectiva.

Ciertamente, el destacar el papel que desempeña la dimensión poética para la epistemología psicoanalítica, sin tomar en cuenta el propósito de Freud y también de Lacan de resaltar su carácter científico, sería una manera simplificada y unilateral de tratar esta problemática.

<sup>5</sup> Jacques Lacan. *Escritos I*. México, Siglo XXI, 1984. p. 164.

Es necesario recordar la insistencia de Freud de ubicar al psicoanálisis en el lugar de una ciencia natural. Tal como lo declara en *El proyecto de una psicología para neurólogos*. En Lacan es después de la etapa en la cual predomina el registro imaginario que su interés se centra en el carácter científico del psicoanálisis. La fórmula “el inconsciente está estructurado como un lenguaje” se interpreta generalmente como si el lenguaje al que Lacan hace referencia fuera exclusivamente el de la comunicación verbal y no el algebráico-matemático al que define como matema en su intento de hacer del psicoanálisis una ciencia que sigue el modelo de las matemáticas. Lo que él trata de hacer, dicho en otras palabras, es precisar que no es lo mismo un lenguaje formalizado a un lenguaje no formalizado.

Jakobson privilegia la función poética del lenguaje sobre la emotiva, referencial, fáctica, connotativa y metalingüística, con las cuales divide y clasifica la comunicación verbal.

Esta función es la que pone en evidencia al lado palpable de los signos, hace más profundo, por eso mismo la dicotomía fundamental de los signos y de los objetos.<sup>6</sup>

Lacan se hace solidario de la propuesta jakobsiana respecto al papel que desempeña la función poética.

La supremacía de la función poética respecto a las demás se ajusta a las peculiaridades del registro imaginario en lo concerniente a la “evidencia del lado palpable de los signos y la dicotomía fundamental de los signos y los objetos”. Siguiendo a Jakobson: “la ambigüedad es una propiedad intrínseca, inalienable de todo mensaje centrado en sí mismo... Es un corolario obligado de la poesía”. Por lo tanto, el mensaje centrado en sí mismo es el factor que da origen a la función poética. El mensaje lleva un doble sentido. Desdoblamiento que se ajusta a la idea de un sujeto escindido tanto en el papel de emisor como en el de receptor de mensajes.

La función poética del lenguaje incorporada al psicoanálisis correspondería a la herencia procedente de Freud que habíamos señalado antes. Pero también la lingüística jakobsiana es empleada por Lacan para determinar el papel del código dentro del psicoa-

<sup>6</sup> R. Jakobson. “Lingüística y poética”. En *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1978. p. 19.

nálisis. El código como factor constitutivo del proceso lingüístico, da origen a la función metalingüística que es el lenguaje empleado por la ciencia y la lógica. Lacan oscila entre estas dos funciones, función poética cuyo factor es el estar centrada en el mensaje y función fáctica centrada en el código. Aunque, en forma más precisa, sería necesario decir que se inclina finalmente por esta última función para afianzar el estatuto científico del psicoanálisis y la primacía del registro simbólico en el papel que juega como código-ley. Dice Lacan: "Es por el lado de la lógica por donde aparecen los indicios de refracción diversos de la teoría con relación, al sujeto de la ciencia".<sup>7</sup>

### El origen de la dimensión poética

Al inicio de este trabajo, hice referencia a una serie de preguntas y reflexiones que giraban alrededor de la relación de la clínica y la teoría psicoanalítica con la dimensión poética. Una que se destaca principalmente, desde mi punto de vista, es la que tiene que ver en el origen de la creatividad artística y el origen de la capacidad o incapacidad para acceder a ella.

Sobre este tema poseemos un texto de Freud: *El poeta y la fantasía* pleno de ideas hermosas y profundas. Ideas claves que parecerían agotar el problema. Sin embargo, en otro texto posterior *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*, reconoce:

puesto que las dotes y la productividad artística se entranan íntimamente con la sublimación, debemos (de) confesar que también la esencia de la operación artística nos resulta inasequible mediante el psicoanálisis.<sup>8</sup>

Lo que Freud quiere destacar aquí es la dote o don, el genio o "daimon" del que hablaban los griegos que el artista posee como un distintivo un tanto enigmático y misterioso.

Por otra parte, Laplanche<sup>9</sup> reconoce que la ausencia de una teoría coherente de la sublimación sigue siendo una de las lagunas del pensamiento psicoanalítico. Existen sin embargo, observacio-

<sup>7</sup> Jacques Lacan. "La ciencia y la verdad". En *Escritos 2*. México, Siglo XXI, 1984. p. 838.

<sup>8</sup> Sigmund Freud. Op. cit. t. 11, p. 126.

nes e hipótesis procedentes de diferentes autores interesados sobre este tema que invitan a la investigación del origen de la capacidad creadora.

Por un lado, tenemos dos importantes ideas de Winnicott, lo que llama *creatividad primaria*, un fenómeno más fundamental según su autor que la sublimación de las pulsiones, y el *objeto transicional* que abarca el juego, la apreciación artística y la magia de "la vida creadora e imaginativa".<sup>10</sup>

Por otra parte, están las ideas de Todorov con su clásico texto, *Introducción a la literatura fantástica*, en el cual aborda el problema de la creación de la realidad a partir de este género literario. Tenemos además las agudas observaciones de Borges en relación a la capacidad de asombro. Una actitud inherente al investigador y al creador de toda obra artística.

Nos preguntamos también sobre la pertinencia que pueden tener las ideas de R. Spitz sobre este tema en lo que respecta a la angustia del octavo mes y las fantasías que se generan a partir de lo que es ajeno o familiar al niño.

Dentro de la diversidad de autores y fenómenos que hemos presentado, existen puntos de vista común a estas fuentes. Uno, es la perplejidad o asombro que remite a lo inusual, a lo que no es familiar y es generador de experiencias inquietantes o angustiosas que provocan por medio de fantasías la creación de otra realidad. La perplejidad o asombro pueden plantearse también invirtiendo los términos: es desde lo asombrosamente angustiante que se va llegar a lo que Winnicott denomina "realidad compartida". En este caso, quedarán incluidas las experiencias del niño tal como las plantea M. Klein cuando nos describe ese mundo aterrador, disperso, caóticamente fragmentado y esquizofrénico; similar al que describe Lacan previo a la fase del espejo en la formación del yo.

Otro punto en común entre la diversidad de ideas a las que nos hemos referido, es la necesidad de remitirnos a la infancia partiendo de las experiencias más tempranas.

Experiencias de separación de la madre, de integración o de unificación y de encuentro con el mundo. El pecho alucinado por el bebé podría concebirse como una creación, así como el autome-

<sup>9</sup> J. Laplanche y J. -B. Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Labor, 1979. p. 430.

<sup>10</sup> Donald Winnicott. ("Realidad y Juego", Introducción).

cimiento cuando éste fantasea que es la madre quien lo mece o en el acto de rumiar en la creencia de que es la madre quien lo nutre.

Son actos encaminados a integrar lo que llena un vacío e implican una negación de la separación y una negación del mundo cuando el bebé se golpea la cabeza o se arranca el pelo. "Agonías primitivas de desamparo"<sup>11</sup> como las denomina Renata Gaddini, seguidora de Winnicott.

Sin embargo, en la búsqueda de los primeros actos de creación que estamos llevando al cabo, debemos considerar a estas fantasías como modelos patológicos autistas, pues la creación no consiste en el pensar o desear, es necesario como dice Winnicott, dominar lo que está afuera, es preciso hacer cosas.

Lo que este autor llama juego (*play*) como actividad libre, diferenciándola de (*game*) juego sujeto a reglas, es lo que más se acercaría al acto creativo. Pero es necesario tomar en cuenta que son las fantasías primitivas alucinantes y aterradoras de separación de la madre y negación del mundo de las que se nutre la creación de otra realidad, esa otra realidad a partir de la cual puede surgir la creación artística. El escritor Paul Bowles relata la siguiente experiencia: "De niño tenía miedo de que saliera algún monstruo dentro de mi o que yo mismo fuera un monstruo, o que mi madre fuera un monstruo que entrara en mi habitación en medio de la noche".<sup>12</sup>

No puedo dejar de comparar las palabras de Paul Bowles con las de un paciente paranoide que me relata, casi en los mismos términos, la transformación monstruosa y aterradora que él vio en la cara de una mujer con la cual estaba teniendo relaciones sexuales. Esa transformación la ha llegado a observar también en la noche bajo ciertos efectos de luz y sombra en el rostro de su mujer cuando duerme. Y al referirse a su madre expresa no poder tolerar su proximidad así como el escuchar su voz.

Lo que es más familiar, en el doble sentido de la palabra, lo que trata de lo habitual, lo cotidiano, pero que también se refiera a la madre, o la esposa, puede transformarse en lo no familiar monstruoso y aterrador. Freud, con el afortunado término *unheimlich*,

<sup>11</sup> Cf. Donald W. Winnicott. Buenos Aires, Trieb, 1978. (Col. lo inconsciente; 4)

<sup>12</sup> J. Massol. "Entrevista a Paul Bowles". En *La jornada semanal*, núm. 55 (1o. de julio de 1990).

traducido como lo ominoso o siniestro, da cuenta de esta transformación que él vincula a la experiencia de lo ambivalente en su manifestación más extremadamente posible: la imago-padre fragmentada en dos opuestos; el padre castrador y el padre bueno.

Lo *unheimlich* no se limita a ser sólo una experiencia angustiosa o aterradora, deber incluir además a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo que incluye, más allá de la vida del niño, a figuras tutelares femeninas o masculinas que tienen ambivalentemente características protectoras y atterradoramente siniestras.

Según Rene Spits:

para el niño, todo el mundo es un extraño con excepción del objeto único (la madre); es decir, que el niño ha encontrado la pareja con la cual puede formar relaciones de objeto en el verdadero sentido del término.<sup>13</sup>

Habría que decir ante esta feliz visión unilateral, que Spits hace teoría sobre el vínculo madre-hijo de una manera un tanto ideal en lo que él considera una relación en "el buen sentido del término".

Para el autor de *El primer año de vida*, la angustia del octavo mes se produce cuando el niño entra en contacto con el desconocido que le hace sentir que él no es su madre y que ésta lo ha abandonado.

Parecería que Spits en su idealización de la relación objetal, no puede concebir la ambivalencia afectiva en relación a la madre, ya que la angustia sólo proviene de lo nuevo-desconocido.

En el desconocido, según afirma el citado autor, el bebé corrobora que la madre lo ha abandonado. Pero entonces puede decirse que en ella, además de la madre apaciguadora, puede ver el bebé a la madre generadora de la agonía de desamparo vivida a través del desconocido que lo atemoriza.

Es aquí, en el corte de la separación (precursor del corte de la castración) donde puede ubicarse la experiencia previa de lo *unheimlich*.

Lo *unheimlich*, lo inquietante extraño está íntimamente relacionado con la idea de lo expectante-asombroso de la que nos habla Borges cuando se refiere a la primera visita que hace un niño al jardín zoológico, ese "terrible jardín", como él lo llama, en donde

<sup>13</sup> René Spits. *El primer año de vida del niño*. México, FCE, p. 118.

dice existen jaguares, buitres, bisontes, y lo que es más extraño, jirafas, todo ello producto de “la desatinada variedad del reino animal”. Ese espectáculo que podría alarmarlo u horrorizarlo le gusta tanto al niño que es para él una diversión. ¿Cómo explicar ese hecho común y a la vez misterioso, se pregunta Borges? De las respuestas que nos da, quizá la más importante o más pertinentemente relacionada con el asombro, es la de que el niño mira sin horror a los tigres porque no ignora que él es los tigres y los tigres son él.<sup>14</sup>

Llaman la atención las semejanzas de esta respuesta con la fantasía de Paul Bowles que citamos anteriormente cuando de niño temía que de él saliera un monstruo o él fuera un monstruo. También con la del paciente paranoico al relatarme una experiencia similar y en la fantasía de Juanito cuando imagina ser el caballo al que fóbicamente teme.

Para Freud, el tema del doble en sus variantes: la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo, la imagen vista en el espejo, la sombra, el espíritu tutelar, cumplen la función de asegurar al yo contra el peligro de muerte, constituyendo una negación de esta amenaza. Lo espectante asombroso aparece cuando estas representaciones de ser un seguro de supervivencia, se convierten en las *unheimlich* anunciadoras de la muerte.

“El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo que los dioses tras las ruinas de su religión se convierten en demonios” nos dice Freud citando a *Los dioses en el exilio* de Heine.<sup>15</sup> También el hijo puede ser visto en el papel del doble salvador o como el doble mortífero. La madre puede ver en ella duplicación de su yo que le garantiza la supervivencia, la realización narcisista de sí misma, la omnipotencia reproductora que contrarresta su impotencia frente a la decadencia y la muerte, pero también al ser que la amenaza de muerte por el alumbramiento o como el resto de lo dañino que ella expulsa de su continente mortífero.

Acerca de lo asombroso que nosotros hemos ligado a lo inquietante extraño, dice Borges que: “Los hombres envejecen para el amor, para la mentira, pero no para asombrarse”. Relata de la siguiente manera la experiencia de vivir la noche: “A mí sigue asombrándome

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges. *Zoología fantástica*. México, FCE, 1984. p. 7.

<sup>15</sup> Sigmund Freud. “Lo ominoso” en su *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1978, t. 17, p. 236.

ver surgir la enorme noche, una nube mayor que el mundo y un monstruo hecho de ojos". No lleno de ojos, sino hecho de ojos.

La noche familiar, algo que sucede cotidianamente, que parece no tener nada extraordinario, se transforma por arte del asombro en una forma grandiosamente mayor que el mundo. Un monstruo pavoroso, precisando que está hecho de ojos, no lleno de ojos. Esa manera de precisar, convierte al dato de esta experiencia en algo todavía mas misterioso. Borges añade:

a mí todas las cosas me parecen raras, por ejemplo el hecho de que haya minerales, de que haya plantas, de que haya personas, de que exista más o menos un pasado, de que exista el porvenir, sobre todo el momento presente, todo está interrogándome y yo estoy interrogándolo. Yo considero muy triste el no asombrarse de que estén las cosas... para mí el dolor es siempre un milagro. Y el placer es también un milagro y los hábitos del tiempo, las estaciones, el hecho de que haya alba, aurora, medianoche, anochecer, noche... Todo eso sigue asombrándome y creo que a todas las personas, porque es imposible que no ocurra eso.<sup>16</sup>

Borges ve con perplejidad que alguien carezca de esa capacidad, le parece algo imposible, algo también muy triste, tal es su emocionada convicción.

Esta actitud de asombro admirativo la encontramos en el campo de la investigación científica, en el que se pueden encontrar múltiples ejemplos. Tal es el caso de K. Lorenz cuando desde la perspectiva de investigador naturista ha llegado a afirmar ante la existencia del mundo: No existen los milagros, existe un solo milagro: la creación.

Otro ejemplo es el de Darwin durante la expedición que llevó a cabo por América del Sur. Empujado por la fascinación de su actividad investigadora, se vio en una ocasión en un momento verdaderamente difícil. Había atrapado en cada mano un espécimen raro de escarabajo y para que no se le escapara otra, no menos extraña, tuvo que sujetarla con los dientes, acción que le costó una seria quemadura en la boca provocada por una sustancia urticante eliminada por el insecto.

<sup>16</sup> José Antonio Cedrón. Entrevista a Jorge Luis Borges por Cedrón en la Ciudad de Córdoba el año de 1985, en *Plural*, no. 208 (enero 1989).

Otro caso similar de esta capacidad de asombro es la del físico-matemático Stephen W. Hawking en su libro "La historia del tiempo", en el que nos muestra una visión fantástica del universo. El título de la obra es ya una manera de jugar con el asombro y con lo increíble pues, ¿cómo se puede historizar el tiempo si la temporalidad es historia y la historia es temporalidad? Estamos en esta obra frente a una paradoja asombrosa e increíble.

Es un hecho bastante difundido que el niño es un permanente e incansable investigador y descubridor. No menos difundido es también el hecho de que en determinado momento cambia de actitud y abandona esta actividad.

"En todo hombre se esconde un poeta" dice Freud. Esto indica que el hombre se esconde, teme ser poeta. Afirmación que se llega a entender a través de esta otra. "El adulto se avergüenza de sus fantasías y se esconde de los otros, las crea como sus intimidades más personales, por lo común preferiría confesar sus faltas a comunicar sus fantasías". Se puede apreciar aquí la importancia que Freud le otorga a la vergüenza. "Todo niño que juega, dice Freud, se comporta como un poeta, pues crea un mundo propio o mejor dicho, inserta las cosas en su mundo en un nuevo orden que le agrada"<sup>17</sup> afirmación que coincide con la de Baudelaire cuando dice que "el genio es la infancia reencontrada al gusto de uno".<sup>18</sup>

Si es verdad que la vergüenza juega un papel tan decisivo, habría que adjudicarle todas estas pérdidas a lo que he dado en llamar "la dimensión poética".

Maud Mannoni piensa que la transformación del adolescente se hace por medio de una depresión, incluso por un proceso de despersonalización. Convertirse en adulto es llegar a aceptarse como un ser "común" cuando uno se creía un ser sublime.<sup>19</sup>

Esta idea parece implicar una ganancia, más que una pérdida. Parecería confirmar esa necesidad del adulto de ocultar vergonzosamente su lado poético. Creerse sublime, una manifestación de la omnipotencia infantil, viene ser una suerte de engreimiento que hay que suprimir para tener el acceso al mundo adulto. Esto, sin

<sup>17</sup> Sigmund Freud. "El creador literario y el fantaseo" en Op. cit. t. 9, p. 127-129.

<sup>18</sup> Citado por Octave Mannoni. en *(El) trabajo de la metáfora*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 29.

<sup>19</sup> Maud Manoni. *Ibíd.* p. 76.

embargo, plantea un problema: ¿cómo es posible sublimar siendo un ser común y corriente que esconde vergonzosamente su lado poético?

Aceptarse como un ser común supone perder la capacidad de asombro. Es ver la realidad en forma común y corriente. El poeta o el científico investigador no se excluyen a sí mismos de verse con asombro. Ellos también forman parte de lo milagroso, de lo extraño, de lo misterioso que nos interroga de manera permanente. Por otra parte, como ya vimos, el niño y el poeta no se ven a sí mismos ni al mundo circundante como algo necesariamente sublime sino como algo angustiante y aterrador. Quizá sea en este momento pertinente recordar la idea de Blanchot: todos los objetos fantásticos que existen pueden reducirse a uno solo: el hombre.

No el hombre de las religiones y el espiritualismo metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre dado, el hombre naturaleza, el hombre social, el hombre que saluda al pasar una carroza fúnebre, el que se afeita en la ventana, el que se arrodilla en las iglesias, el que marca el paso tras la bandera.<sup>20</sup>

La vergüenza puede ser un factor importante para perder la capacidad del asombro poético. También lo es según la denominación lacaniana, la “castración simbólica”, implícita en la creencia del niño al vivirse como un ser sublime, pero quizá el factor más determinante de todos sea la angustia y el temor a perder la razón que produce el delirio controlado en el que está sumergido el poeta.

El lenguaje poético, como dice Julia Kristeva, sin quedar a la deriva como el lenguaje psicótico, corrompe la función simbólica. “Psicosis y fetichismo representan los dos abismos que acechan al sujeto del lenguaje”.<sup>21</sup> Para el delirante psicótico, el mundo (la realidad) es aterrador. El delirante controlado crea un mundo paralelo diferente semejante al mundo del sueño, de otra realidad, pero al decir de Borges “no menos real que la realidad en la que estamos instalados”.

<sup>20</sup> J. P. Sartre. *El hombre y las cosas: situaciones*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 94.

<sup>21</sup> J. Kristeva. “El lenguaje poético”. en *Seminario la Identidad*, Barcelona, Petrel, 1981, p. 261 y 266.

## La dimensión poética en la clínica

Declaración de un psicoanalista: “a más tardar, después de la tercera sesión el paciente me enseña el cobre”. Esta afirmación supuestamente implica la presunción de obtener en poco tiempo un rápido diagnóstico. Pero la cuestión tiene mayores alcances, pues aunque “enseñar el cobre” quiera decir darse a conocer, este darse a conocer apunta hacia una total ausencia de asombro. A una flaca visión en lo que es la clínica psicoanalítica en forma común y corriente. Esta idea concuerda con otra, del mismo autor que aparece consignada en uno de sus libros. Los problemas que plantea un paciente en su análisis son como “El bolero de Ravel”; un tema con variaciones repetido una y otra vez.<sup>22</sup>

Esta manera de abordar un diagnóstico y definir lo que es un paciente, aunque no sea compartida por todos los analistas, está bastante generalizada y nos conduce a llevar a cabo las siguientes preguntas: ¿hasta qué punto la falta de asombro es el producto de una actitud dogmática en la cual se encuentra encerrado el analista dentro de su capilla psicoanalítica que le da respuestas a las incógnitas que se le van presentando? ¿Hasta qué punto puede considerarse la capacidad de asombro solamente un recurso más dentro del repertorio de habilidades que debe disponer el analista, o debe ser un requisito esencial sin el cual éste no pasa de ser un practicante técnico del psicoanálisis?

Quizá Roustang da respuestas a estas preguntas con la observación:

El psicoanalista, en su intento de teorización, cuando pretende descubrir “la verdad histórica” o confrontar al analizando con el “significante primordial”, no hace más que atraparse a sí mismo en los espejismos de la omnipotencia infantil y sólo puede producir, en quienes le creen, estados psicóticos más o menos larvados. Lo mejor que puede hacer el analizando, y si se transforma en analista, al teorizar, es forjar sus propios mitos, rehacer su historia a la manera de la leyenda; volverse singular a través del plural de los personajes de su propia novela, un poco actor, un poco autor en el teatro de la vida.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> S. Ramírez. *Infancia es destino*. México. Siglo XXI. 1977. p. 141.

<sup>23</sup> Francois Roustang. *A quién el psicoanálisis atrapa... ya no lo suelta*. México, Siglo XXI, 1989. p. 245.

En lo que toca a la novelación en el proceso de la cura existen dos propuestas: una, la que acabamos de citar en la obra de Roustang; otra la que lleva a cabo el analista siguiendo el paradigma de la construcción freudiana. Ambos, opuestos, no parecen conciliarse y plantean, más bien, dos modelos de entender el proceso analítico de la cura.

La segunda procede de Freud; respecto a lo que él denomina construcciones o reconstrucciones. Referirse a la construcción como novelación quizás sea impropio y probablemente el mismo Freud habría sido el primero en rechazar la igualación de estos términos. La construcción consiste en presentarle al paciente una pieza de su prehistoria olvidada. El analista actúa como un arqueólogo partiendo de la idea de que en el psiquismo "Todo lo esencial se ha conservado, aún lo que parece olvidado por completo, está todavía presente en algún modo y en alguna parte, sólo que soterrado, *inasequible* al individuo".

El trabajo de novelación-construcción plantea un problema teórico sobre lo que es la memoria en el psicoanálisis y un problema técnico en el proceso de la cura. Respecto al primero, basta la sugestiva y fantaseosa comparación que hace Freud entre las ruinas arqueológicas de la ciudad de Roma y la memoria. Teoría más bien centrada en lo que es el olvido, lo que él suprime y la errónea idea del aniquilamiento de los recuerdos por el hecho de no poderse hacer presentes en la conciencia. Respecto al problema técnico, Freud se da cuenta del peligro de lo que se llama "el apalabramiento" y el abuso de la sugestión. Problemas que él sortea muy convincentemente por medio de recursos técnicos que no cabe mencionar ahora.

El caso más destacado de novelación-construcción es el de *El hombre de los lobos*. La audacia imaginativa de Freud lo lleva a recrear con lujo de detalles: el clima, la hora, la posición de los cuerpos, la escenografía y ropaje de los actores sexuales. Una supuesta escena que sucede ante los ojos del personaje citado a la edad de 18 meses. Escena reconstruida que presentó a su paciente más de 20 años después, para darle sentido y explicación a sus síntomas: "El paciente, relata Freud, me miró sin comprenderme y con cierto desprecio, cuando le expuse tal concepción y nunca más reaccionó ante ella". En una polémica que da mucho que pensar. Viderman califica esta reconstrucción como una invención,

en el sentido de imaginación creadora que cobra existencia por la palabra de Freud “que la hace surgir del limbo de la nada”.<sup>24</sup>

La otra propuesta, la que convierte en novelista al paciente, que hemos citado párrafos atrás, parte de una crítica a la teoría freudiana del olvido y la memoria, el rescate arqueológico y una confianza en el sujeto sobre la supuesta capacidad de rehacer su historia volviéndose singular a través de la pluralidad de los personajes de su propia novela.

Esta propuesta la encontramos previamente en Winnicott. Sus intervenciones durante las sesiones de análisis son casi inexistentes y muy breves. Al actuar así pone en práctica la confianza en la capacidad creadora del paciente. Capacidad que está presente en el objeto transicional y se nutre, como ya vimos, de las fantasías primitivas alucinantes y aterradoras de la separación de la madre.

Roustang<sup>25</sup> frente al paciente toma una actitud similar a la de Winnicott y lo cura. Para él construir, interpretar, hacerle ver al paciente cómo funciona o cómo se repite, no sirve para nada, no produce ningún efecto esencial o duradero, piensa, por el contrario, que el paciente, en forma similar a la de un escritor, debe fijar sobre el analista los rasgos de su historia en un relato, ya sea porque redescubre esa historia, ya sea porque la inventa, dado que ésta le ha faltado... La presencia del analista, actúa y permite, siempre que éste se preste a ello, que el paciente se transforme en un poeta procurándole un factor de curación.

Este proceso se ve amenazado sí el analista ubicado desde el lado de la ciencia, ve en el paciente y en su discurso el material previo de una construcción que se ciñe a leyes universales. La preocupación por sus particularidades en la cura, es sólo un medio cuyo fin son esas leyes. En el caso del *El hombre de los lobos* la construcción imaginada, no es sólo el producto de la capacidad noveladora de Freud, surge a partir de la concepción teórica del traumatismo de la escena primaria y ésta a su vez de la teoría de la sexualidad y el complejo de Edipo. Según Roustang, es necesario que el analizando “no sea expropiado” por la teoría psicoanalítica, que no abandone la imaginación, el mundo de los sueños, de las fantasías, los mitos, y asimilados al estado de vigilia, orienten al individuo desempeñando un papel semejante a lo simbólico, pero

<sup>24</sup> Citado por R. Jaccard. *El hombre de los lobos*, Barcelona, Granica, 1974, p. 48.

<sup>25</sup> Francois Roustang. Op. cit. p. 252-254.

sin las pretensiones de una universalidad que esté ligada a una determinada sociedad, dando como resultado la asimilación del analizando a ella.

El problema que se le plantea al analizando, dice Roustang, se asemeja al que se le presenta al escritor: dejar venir de otro lado sin volverse loco, no conformarse con dejar venir, sino trabajar el material hasta que tome consistencia y aparezca en una nueva organización.<sup>26</sup>

A las ideas de Roustang que hemos presentado puede cuestionársele lo que él mismo ya advierte como un peligro. Ese dejar venir de otro lado puede hacer caer al paciente en el delirio. ¿De qué manera puede el analista intervenir para que se dé lo uno sin lo otro? El problema se plantea entonces entre el apalabramiento atrapante del analista y el despalabramiento loco del analizando. ¿En manos de quién queda el desmantelamiento del poderío fantasmático, o el de la ilusión enfrentadas a la verdad, presentes en todo proceso analítico?

Retomemos lo que hemos llamado “la dimensión poética” y la capacidad de asombro del analista para captar en forma más profunda el drama humano. Sus conocimientos teóricos y experiencia práctica le servirán de guía en un proceso de trabajo compartido con el paciente en la cura noveladora. Esto podría ser quizá la solución para que se lleve a cabo en el tratamiento psicoanalítico, lo que lúcidamente Roustang denomina ese volverse singular del paciente, siendo al mismo tiempo “un poco autor, un poco actor en el teatro de la vida”.

<sup>26</sup> *Ibíd.* p. 257.