

Bertorello, Marcos Javier

Monstruo variable : confluencia entre la clínica analítica y la creación literaria

I Jornadas : Literatura, Crítica y Medios : perspectivas 2003

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Bertorello, Marcos Javier. "Monstruo variable: confluencia entre la clínica analítica y la creación literaria." Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/monstruo-variable-confluencia.pdf>>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

Monstruo variable: confluencia entre la clínica analítica y la creación literaria

Marcos Bertorello
Universidad Católica Argentina

1-Introducción

Desde su invención el psicoanálisis se encontró con un obstáculo epistemológico. Acaso ese obstáculo sea, en definitiva, lo que posibilitó el origen mismo del psicoanálisis. ¿De qué estoy hablando? Muy bien: ***del estatuto de verdad de lo inconsciente puesto en juego en la transferencia***. Freud refería, a modo de ejemplo, la objeción que le hacía un amigo diciendo que, cuando un analista interpreta a sus pacientes procede, a propósito de la resistencia, como “el desacreditado principio: si es cara yo gano, si es seca tu pierdes” (Freud, 1976: 259).

Para decirlo de otro modo; cuando Freud descubre lo inconsciente, se encuentra con la verdad de un discurso que no está ligada al referente habitual del lenguaje, es decir al significado. Es más, cuanto más opaco, menos evidente es, más provecho saca el analista. Un ejemplo *princeps* de esto es el sueño. En principio, en tanto relato (no la experiencia del soñar mientras se está durmiendo) pierde la referencia, por lo menos la referencia del dialogo habitual; de ahí su condición para el discurso de la conciencia de absurdo. Sin embargo, el testimonio de los grandes casos clínico de Freud muestra el valor de verdad subjetiva que estos sueños tuvieron, ya sea para la construcción de los síntomas como para la cura de los mismos.

Lacan, en consecuencia, propone un aforismo que, creo, intenta, desde el punto de vista teórico, desentrañar este escollo. El aforismo dice: ***la verdad tiene un ordenamiento de ficción***. (Lacan, 1988: 11)

Desde este punto voy a partir para encontrar un camino de confluencia entre la creación literaria y la clínica psicoanalítica.

2-De la literatura al psicoanálisis

Roberto Bolaños es un autor chileno, referente indiscutido de la ficción hispanoamericana de la década del noventa. Ese lugar pudo ser conquistado

con la edición de la singular novela *Los detectives Salvajes*. (Bolaños, 1998) Sin embargo, su entrada a la literatura se produjo a propósito de un texto anterior de clasificación dudosa: *La literatura nazi en América* (Bolaños, 1996).

Lo dudoso de la clasificación tiene que ver con el género que Bolaños transita: *biografías infames*. Veamos más de cerca: se trata de una compilación de biografías de escritores americanos que estuvieron vinculados ideológica y personalmente al nazismo. Lo curioso es la condición apócrifa de estas semblanzas. Quiero decir; el juego literario se estructura a partir de la creación de un pacto de lectura dudoso, poco claro. Si se prescinde de la aclaración que aparece en la tapa del libro donde se lee debajo del título, en letra más pequeña, *Novela*, el lector, de manera incómoda, no logra ubicarse respecto del texto: por momentos parece efectivamente un testimonio historiográfico; otras veces, quizá por ciertos excesos, es evidente que estamos frente a una ficción en clave paródica. Doy solo un ejemplo de la estrategia empleada por Bolaños: al final del libro se agrega, como si se tratara de un estudio histórico o tesis, un apartado con un título llamativo: *Epílogo para monstruos* (Bolaños, 1996: 205). En el mismo, simulando los procedimientos de la cita académica, se especifican textos consultados, nombres de revistas, fechas, lugares de nacimiento, etc.

En fin, lo que el autor chileno hace no es ni nuevo ni mucho menos original. Él mismo reconoce sus fuentes de inspiración en una serie de textos de escritores notables. A saber, *La historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges (Borges, 1974: 288); *La sinagoga de los iconoclastas* de Rodolfo Wilcock (Wilcock, 1981); *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes; y *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob (Schwob, 1980). Estas obras quieren mezclar lo apócrifo con lo historiográfico y, de esta manera, contaminar la relación entre ficción e historia.

Sin embargo (exceptuando el texto de Schowb), existe un antecedente: Edgar Allan Poe. En particular, en dos relatos: *El camelo del globo* y *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*. En el momento de su publicación (1844 y 1845, respectivamente), por un juego de mistificación al que Poe siempre estuvo predispuesto, fueron leídos literalmente. El primero (aquel que describe el cruce del Atlántico por medio de un globo) causó el fanatismo de una noticia sensacionalista, hoy ya desdibujada por el poco sutil adjetivo de *camelo*. De

hecho fue eso: un camelo tan verosímil que se lo tomó por verdadero. El segundo, en Londres, se leyó como si fuese una descripción clínica de un caso de magnetismo *in articulo mortis* (Poe, 1984) (Walter, 1995).

Pero volvamos al género que nos ocupa y nos preocupa; *biografías infames*. Borges es uno de los autores que lo cultivó, y que (como fue su costumbre) reflexionó, además, acerca de su producción. Destaca su inspiración cinematográfica, en principio y en segundo lugar, precisa sus procedimientos literarios, que son: a) *las enumeraciones dispares*: hechos o personas agrupadas como si fuesen la sucesión de un catálogo; b) *la brusca solución de continuidad*: condición del cuento pensado a la manera de Poe. Por último, el procedimiento más destacable: *la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas*. (Borges, 1974: 289) ¿Qué quiere decir esto? La anécdota, que por definición siempre es singular, única, irrepetible, se convierte en apólogo, paradigma, resumen de toda anécdota. De esta manera pasa a tener categoría de símbolo *de todo y para todos*. Es por eso que el autor argentino aclara que los cuentos de *Historia universal de la Infamia* “No son, no tratan de ser, psicológicos” (Borges, 1974: 289). Ni descripción del carácter, ni introspección, ni dilema existencial. Las escenas hablan por sí mismas.

Pero Borges (como Bolaños, Alfonso Reyes y Wilcock) sigue a Marcel Schwob en *Vidas imaginarias*. Este texto parodia la historiografía de los grandes hombres. Así, inventa anécdotas sobre aquellas insignificancias perdidas para la biografía oficial. Las mismas, por lo general, son desechadas por ser miserables, vergonzosas, sin bronce. Por eso, en el prólogo, Schwob razona: “la ciencia de la historia nos sume en la incertidumbre acerca de los individuos” (Schwob, 1980: 7). Y pregunta (estoy parafraseando): ¿cómo captar la singularidad de una vida humana? Responde: a través del arte. Entonces dice “el arte es lo contrario de las ideas generales, describe solo lo individual, no desea sino lo único. No clasifica, desclasifica” (Schwob, 1980: 7). De ahí que concluya que en el arte de biografiar, por la imposibilidad de captar estas insignificancias “el biógrafo, como la divinidad inferior (aquella de Leibnitz que elegía mundos entre posibles) sabe elegir de entre los posibles humanos, aquel que es único” (Schwob, 1980: 14). Anteriormente había sido más contundente: “No tiene que preocuparse por ser veraz...” (Schwob, 1980: 7)

Para terminar este primer apartado digo que estos textos lo que intentan trabajar es, precisamente, el hiato que existe entre la vida de un hombre y la escritura de esa vida. Hiato que por ser imposible, inefable, resto perdido, solo puede tocarse a través del ordenamiento significativo que propone cualquier ficción.

Así podríamos concluir diciendo que si es **biografía**, es en tanto grafía, es decir escritura, de una vida. Por ser escritura, se entiende, no puede prescindir del orden significativo que la constituye. A su vez, si es **infame** es por esta doble vía; a saber: lo delictivo o marginal de la vida de un hombre y lo insignificante, anecdótico, sin fama, de cualquier hecho singular.

3-Del psicoanálisis a la literatura

A continuación, voy a relatar un fragmento de un caso clínico:

Diego tiene siete años. El padre y su pareja actual consultan preocupados por cierto mal humor o estados de angustia que Diego manifiesta de manera caprichosa, sin motivo aparente. Lo único que ellos pueden referir como circunstancia especial en la vida de Diego es la muerte de su madre; acaecida después del nacimiento del hermano, antes de que Diego cumpliera dos años.

Diego, en las entrevistas preliminares, mientras dibuja, de manera ocasional, despreocupada, insignificante, pide diferentes objetos. Lo curioso es que esos objetos no están en el consultorio y además, parecen no tener existencia real. De cualquier manera, Diego se preocupa por definirlos, intenta precisar sus características, quiere encontrar un nombre que les dé consistencia. Pide, por ejemplo, “eso que sirve para pegar, pero que no es plasticola, ni tampoco pegamento, porque tiene un coso para medir, que es como una regla, pero que no es una regla...” O si no, “eso que sirve para cortar pero que no es una tijera, porque además tiene un coso en la punta con dibujos, y tampoco es una trincheta...”

Ante mi desconcierto por estos pedidos que parecen decir algo más de lo que literalmente dicen, convertimos en juego lo que hasta ese momento solo eran preguntas: uno por vez, entonces, debe describir un objeto y el otro tiene que adivinar (inventar) su nombre. Este juego produce una lista de nombres

que pacientemente escribimos en una hoja. De esa lista, en un debate encarnizado por ver cuál es el mejor objeto, solamente queda uno que tiene un título compuesto por parte de palabras: **cuader-cajón-circuit**. El paso siguiente es su construcción. Discutimos sus partes y su funcionamiento. Cada uno se compromete a traer distintos elementos. Diego trae algunos desechos: un teclado de una computadora vieja del padre, un cajón de manzanas que estaba en un cuarto donde el padre arregla cosas y un circuito también viejo, de una máquina que el padre había intentado reparar. Con estos desechos, restos de un padre que intenta reparar, construimos el **cuader-cajón-circuit**.

A partir de este objeto y con este objeto, se monta el drama lúdico. El mismo posee un libreto monótono, acaso único: muerte y resurrección. Así el **cuader-cajón-circuit**, en su condición de aparato, da y quita energía a diferentes seres. De esta manera, produce muertes y resurrecciones que se sostienen en historias, relatos, cuentos, donde la verdad subjetiva del enigma por la muerte, se pone en escena.

La repetición de estas escenas sostenidas invariablemente por el **cuader-cajón-circuit** no puede evitar que, a medida que pasa el tiempo, Diego destruya el objeto. La destrucción (subrepticia en un principio, declarada en un final) culmina con un acto con valor de rito. Diego tira el **cuader-cajón-circuit** al tacho de basura.

A continuación, aparece el relato de un sueño. Diego dice: “mamá está manejando un auto y yo estoy con ella. El auto se estrella y aparezco con una chica yendo a un *shopping*”

Después de casi tres meses de tratamiento, es la primera vez que habla de su madre muerta. Pido, como usualmente se hace, asociaciones acerca del texto del sueño, y Diego expone su teoría acerca de la muerte de la madre. En el parto en el que nace el hermano, “mamá tuvo una herida a la que no se le hizo cascarita y por eso se desangró” “¿Y con tu herida qué pasó?”, pregunto. Diego dice que su propia herida por la muerte de su madre tampoco había logrado cicatrizar, tampoco había hecho cascarita.

Ya es conocida la equivalencia que Freud establece entre: *juego, sueño diurno y arte (o creación literaria)* (Freud, 1986: 123-136). En los tres fenómenos, se trata de brindar un nuevo orden al fantasma inconsciente. ¿En qué consiste ese nuevo orden? Así como el neurótico fantasea con ser un

héroe, el escritor escribe acerca de un héroe (que es su personaje), y el niño juega a que es un héroe. En los tres casos se brinda un ordenamiento de ficción a una verdad. En el juego del niño y en el fantaseo del neurótico, por el testimonio que nos brinda la transferencia analítica, esa verdad tiene la condición de ser subjetiva. Es decir; referida al sufrimiento singular de quien habla en sesión. Por otro lado, Freud dice que sobre aquellas cosas donde no hay representación inconsciente (es decir; muerte y sexualidad) se crean teorías que tiene la estructura de los mitos. Dicho de otra manera: de aquello que es, por definición, irrepresentable, el sujeto crea una respuesta (Freud, 1986: 183-202). Una de esas respuestas es lo que Freud llamó **la novela familiar del neurótico**. El carácter narrativo de esas formaciones psíquicas causa el juego en los niños y las historias (o parloteo) en los adultos (Freud, 1986: 213-220). De ahí que Lacan defina al mito como aquello que otorga

una fórmula discursiva a esa cosa que no puede transmitirse al definir a la verdad, ya que la definición de la verdad sólo se apoya sobre sí misma, y la palabra progresa por sí misma, y es en el dominio de la verdad, donde ella se constituye. (LACAN, 1981: 50)

Fórmula discursiva, por lo tanto narrativa, ordenada de acuerdo a la lógica signifiicante; que produce sucesión, serie. En “El seminario de la Carta Robada” es aún más preciso:

Es esta verdad [la del ordenamiento simbólico, signifiicante, discursivo, narrativo, novelado, lúdico], observémoslo, la que hace posible la existencia misma de la ficción. Desde ese momento una fábula es tan propia como otra historia para sacarla a la luz - a reserva de pasar en ella la prueba de su coherencia. Con la salvedad de esta reserva, tiene incluso la ventaja de manifestar la necesidad simbólica de manera tanto más pura cuanto que podríamos creerla gobernada por lo arbitrario. (LACAN, 1988: 6)

Lo mismo que sucede con un relato de ficción (no importa el género que se practique, puede ser novela o cuento) lo único exigible es su coherencia. Quiero decir, la verosimilitud en un cuento de Poe (que es en definitiva un recurso retórico) no es lo mismo que su verdad.

En este sentido podemos decir que Diego olvida por recordar en el preciso momento que puede poner en juego en la escena transferencial, su verdad. Esto se realiza en la medida que la pérdida del objeto (en este caso materno) encuentra su trabajo psíquico justo, real, en la fábula que el juego mismo escenifica.

4-Final

Punto de convergencia entre la clínica analítica y la creación literaria: la verdad inconsciente se formula a través de un ordenamiento discursivo semejante al de la ficción. Este orden, por ser narrativo escapa a la lógica binaria de verdadero o falso. Por el contrario, su ambigüedad permite el discurrir y por lo tanto, la palabra del analista convertida por el analizante, en interpretación.

Tomando como fundamento la polisemia del lenguaje (que es el campo del psicoanálisis, así como el habla su función), el psicoanálisis puede definirse como una praxis *poietica*. Borges dice algo semejante pero, quizás, de manera más certera:

Todos propendemos a creer que la interpretación agota los símbolos. Nada más falso. Busco un ejemplo elemental: el de una adivinanza. Nadie ignora que a Edipo le interrogó la Esfinge tebana: '¿Cual es el animal que tiene cuatro pies en el alba, dos al mediodía, y tres en la tarde?' Nadie tampoco ignora que Edipo respondió que era el hombre. ¿Quién de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo concepto de hombre es inferior al mágico animal que deja entrever la pregunta y a la asimilación del hombre común a ese monstruo variable y de setenta años a un día y del bastón de los ancianos a un tercer pie? Esa naturaleza plural es propia de todos los símbolos. (BORGES, 1974: 275)

BIBLIOGRAFÍA

- BOLAÑO, Roberto. 1996. *La literatura nazi en América. Novela*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1996. *Estrella distante*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1997. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1998. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Seix Barral.
- BORGES, Jorge Luis. 1974. "Historia Universal de la Infamia", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emece, 288.
- _____. 1974. "Discusión", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emece, 274.
- FREUD, Sigmund. 1976. "Construcciones en análisis", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, tomo XXIII, 255-270.
- _____. 1986. "El creador literario y el fantaseo", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, tomo IX, 123-136.
- _____. 1986. "Sobre las teorías sexuales infantiles", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, tomo IX, 183-202.
- _____. 1986. "La novela familiar de los neuróticos", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, tomo IX, 213-220.
- LACAN, Jacques. 1988. "El seminario sobre *La carta robada*", en *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 5-55.

- _____. 1981. "El mito individual del neurótico", en *Imago, revista de Psicoanálisis, Psiquiatría y Psicología*, Buenos Aires, Letra Viva, 10, 50-55.
- POE, Edgar Allan. 1984. *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Alianza.
- SCHWOB, Marcel. 1981. *Vidas imaginarias*. Centro editor de América Latina.
- WALTER, Georges. 1995. *Poe*. Barcelona: Anaya & Muchnik, 335-337.
- WILCOCK, J. Rodolfo. 1981. *La sinagoga de los iconoclastas*. Barcelona: Anagrama.