

**POESÍA Y PSICOANÁLISIS UN ACERCAMIENTO DESDE LA PERSPECTIVA
LACANIANA**

ROBINSON ALEXANDER GIRALDO CHAVERRA

ASESORA: BEATRIZ ELENA MAYA RESTREPO



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**
1 8 0 3

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
PROGRAMA: PSICOLOGIA
MEDELLÍN
2016**

MONOGRAFÍA

PARA OPTAR AL TÍTULO DE PSICÓLOGO

**POESÍA Y PSICOANÁLISIS UN ACERCAMIENTO DESDE LA
PERSPECTIVA LACANIANA**

ROBINSON ALEXANDER GIRALDO CHAVERRA

Estudiante de Psicología Universidad de Antioquia

Correo electrónico: giraldo.alexander10@gmail.com

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

MEDELLÍN

2016

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

RESUMEN

1. POESÍA, PSICOANÁLISIS Y PSICOBIOGRAFÍA.....10
2. FREUD, LACAN Y LA LITERATURA.....32
3. LA INSIDENCIA DE LA POESÍA EN LA CLÍNICA PSICOANÁLITICA:
POESÍA Y CLINICA PSICOANALÍTICA.....79
4. ACERCA DE UNA NOCIÓN DEL AMOR EN MARGUERITE
YOURCENAR.....89

CONCLUSIONES

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUCCIÓN:

Este trabajo nace a partir de una inquietud acerca del lugar que ocupa el poeta y su creación para el Psicoanálisis, tal vez la única disciplina dentro del campo de las áreas del saber, referidas al estudio del hombre, que toma la creación poética como una fuente válida y genuina de investigación y conocimiento.

El vínculo entre Psicoanálisis y literatura resulta fácil de constatar para cualquiera que aborde los textos de Freud y posteriormente Lacan, pues de manera constante ambos recurren a las creaciones poéticas para tratar de avanzar en algo acerca de sus tesis.

Sabemos que este interés por la poesía estuvo presente en Freud, desde el principio de su obra y desde siempre llamó la atención acerca del saber que encontraba en la creación literaria, llegando a realizar afirmaciones como la que encontramos en su texto : *El delirio y los sueños en la Gradiva de W Jensen (1907)* donde nos dice: “(...) los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho (...) en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia. (P. 8) lo que permite apreciar algo del lugar que Freud otorgaba al poeta, le suponía un saber que adelantaba al psicoanálisis, por tanto había que tenerlo como un aliado valioso.

Lacan por su parte, quien retoma la enseñanza de Freud, al igual que este, otorga un papel determinante a la creación poética y con bastante frecuencia lo vemos recurrir a distintas obras literarias con la intención de llevar cada vez más lejos el discurso y la teoría Psicoanalítica, miremos algo que nos dice en su abordaje sobre Hamlet:

(...) ¿qué son esos grandes temas míticos con respecto a los cuales las creaciones de los poetas se ponen a prueba a través de las eras? (...) no es otra cosa que una especie de larga aproximación que hace que el mito (...) termine por entrar, en sentido estricto, en la subjetividad y en la psicología. Sostengo, y sostendré sin ambigüedad -y al hacerlo creo estar en la línea de Freud-, que las creaciones poéticas engendran las creaciones psicológicas, más que reflejarlas. (Lacan, 1958 – 1959, p. 274-275)

Afirmaciones como esta nos dejan ver ese vínculo estrecho que se teje entre el Psicoanálisis y la literatura, desde el inicio mismo de la teoría con Freud y posteriormente a partir de lo retomado por Jacques Lacan. Sin embargo, a pesar de que la relación resulta evidente, dada la multiplicidad de referencias a la poesía, en los dos autores antes mencionados, lo que resulta complejo es articular los objetivos concretos a partir de los cuales son abordadas las creaciones literarias. Por ello la intensión del presente acercamiento se justifica, en la medida en que este trabajo se centrará en identificar la importancia que cobra el decir poético para la doctrina Psicoanalítica, buscando precisión acerca de cuál es el interés que tienen tanto Freud, como Lacan, en la poesía, comparando sus visiones, buscando establecer de paso, aquello que determina la diferencia en su acercamiento al campo de la creación literaria. De igual forma se buscará tener precisión sobre la influencia de este acercamiento para la intervención clínica, fundamentalmente a partir de los planteamientos de Lacan.

Para cumplir con estos objetivos, el trabajo se encuentra dividido en cuatro capítulos, a partir de los cuales se buscará dar cuenta del vínculo entre el Psicoanálisis y la literatura y establecer, como se dijo, la importancia que para este, tiene su acercamiento al campo del quehacer poético.

En el primer capítulo, que lleva por nombre: *Poesía, Psicoanálisis y Psicobiografía*, se busca poner de manifiesto las opiniones tanto de Freud, como Lacan respecto a un tema específico, en este caso, como lo sugiere el título mismo, la Psicobiografía, o explicación de la obra por la vida del autor, aquí se buscará a partir de la revisión de algunos textos que se consideran pertinentes para este fin, establecer la postura que asumía Freud frente a este acercamiento polémico y lo que va a opinar con posterioridad Lacan respecto del mismo, hecho que nos permitirá empezar a introducirnos en la concepción de ambos y las intenciones que tenían con su acercamiento a la poesía.

El objetivo de este capítulo se justifica, debido a que en la actualidad la Psicobiografía constituye uno de los acercamientos que se realiza desde algunas vertientes del Psicoanálisis a la poesía y resulta ser un acercamiento que genera bastante polémica, pues allí, el Psicoanalista se encuentra ubicado en una posición de saber que le permite captar los elementos pulsionales que entran en juego en la creación poética y explicar la misma a partir de allí. El Psicoanálisis aparece entonces, como un saber capaz de desentrañar aquello que sucede con las creaciones artísticas y sus autores, en este caso los poetas, a partir de la interpretación analítica de algunos datos biográficos. Se buscará por tanto, contrastar la visión de Freud y Lacan frente a este asunto, con la intención de identificar si efectivamente autorizaban esta práctica y la utilizaban para sus desarrollos teóricos y conceptuales.

El segundo capítulo que lleva por nombre: *Freud, Lacan y la literatura*, tiene un objetivo más amplio, pues en él se buscará establecer, qué diferencia el acercamiento que realizaba Freud a la literatura, de aquel efectuado por Lacan. Para ello, se buscará poner en primer plano la intención y el método que utilizan ambos en su incursión al terreno literario, a partir de la revisión de algunos textos, pues se considera pertinente precisar, más allá de la

posición que asumen frente al tema Psicobiográfico, cuál es su posición frente a la literatura en general y con qué objetivo y a partir de qué metodología se lleva a cabo su incursión.

Resulta pertinente realizar esta aclaración acerca de lo que diferencia su acercamiento a la poesía, debido a que Lacan, como él mismo reconoce en repetidas ocasiones, parte siempre de la enseñanza de Freud, y como había señalado anteriormente, considera estar en la misma línea que este, respecto a aquello que consigue la poesía, sin embargo, como veremos, a pesar de que Lacan parte de la doctrina Freudiana, introduce una nueva concepción acerca del sujeto, en la que el lenguaje juega un papel preponderante, que lo va a ubicar en una posición distinta respecto de Freud en su acercamiento a la poesía, todo esto será puesto de relieve en el desarrollo de este capítulo.

En el capítulo tercero que lleva por título: *La incidencia de la poesía en la clínica Psicoanalítica*, veremos algo de la relación entre la poesía y la intervención clínica, pues como se verá en el desarrollo de los capítulos uno y dos, está presente siempre una insistencia en que la poesía puede servir al Psicoanalista, para dirigirse en la clínica, y es el mismo Lacan (1976-1977), quien va a referir que la poesía puede ayudar de mejor forma al analista que la lingüística misma, para la interpretación que debe realizar en consulta, por tanto este capítulo tendrá por objetivo identificar la influencia que tiene la incursión en la poesía para la clínica Psicoanalítica, esto fundamentalmente, a partir de los planteamientos de Lacan, es decir, aquí nos desprendemos de Freud, solo será tomada la visión de Lacan respecto a este asunto, pues se encuentra en él una insistencia constante, un llamado a que volvamos nuestra vista a la literatura y la tomemos como fuente de inspiración para la interpretación clínica.

El cuarto capítulo: *Acerca de una noción del amor en Marguerite Yourcenar*, antes que nada, constituye un acercamiento práctico a una obra literaria, en la que se busca aplicar algo del método aprendido, fundamentalmente a partir de la lectura de Lacan. En el desarrollo del capítulo, se busca poner de manifiesto una noción del amor, que a juicio nuestro se deja rastrear en la obra, se trata de la novela *Fuegos (1995)* de la escritora Belga, Marguerite Yourcenar, donde buscamos detenernos en la revisión de algunos de sus planteamientos, tratando de extraer a partir de ellos algo que la autora pone en juego, como se dijo, acerca del amor, pero también del deseo y su realidad. Este será pues el objetivo en que se centrará el último capítulo.

Por otro lado, el título del presente trabajo permite introducir una aclaración que puede constatarse a partir de los objetivos que se establecen para cada capítulo. No se pretende abordar la noción que de la poesía puedan tener las distintas posturas que se agrupan alrededor de las enseñanzas de Freud, lo que interesa es rastrear la visión que de esto tiene Lacan y algunos de los desarrollos que se realizan en su misma línea, con el objetivo fundamental de identificar la importancia que para la teoría Psicoanalítica desde su perspectiva cobra la poesía.

RESUMEN:

Este trabajo se realiza con el fin de pasar una revisión sobre el acercamiento que desde el Psicoanálisis se realiza a la literatura, básicamente, a partir de la obra de Freud y Lacan, con el objetivo fundamental, de identificar a partir de allí, la importancia que para la teoría Psicoanalítica, desde la perspectiva Lacaniana claro está, cobra el decir poético, es decir, establecer porque el Psicoanálisis se interesa en la creación poética, contrastando de paso las visiones que al respecto tienen los dos autores antes mencionados, en aras de posibilitar una mejor comprensión de la intención que se tiene con la incursión en el campo del quehacer poético.

Palabras clave: Psicoanálisis, poesía, ficción, mito, Psicobiografía, deseo, fantasma, significante, clínica Psicoanalítica, lenguaje, Psicoanálisis aplicado, método analítico, Freud, Lacan.

Capítulo 1:

Poesía, Psicoanálisis y Psicobiografía.

Ya desde los inicios del Psicoanálisis con Freud, se comenzó a esbozar un estrecho vínculo entre este y la literatura, vínculo que perdurara hasta nuestros días, y que, como se buscará poner de manifiesto en el presente trabajo, ha tenido una incidencia notoria en el desarrollo de la teoría y la práctica Psicoanalítica.

Como es sabido, Freud concedía gran importancia al decir de los poetas llegándoles a adjudicar incluso, un conocimiento acerca del alma humana anterior al del Psicoanálisis y la ciencia misma, de esta forma, se ve precisado a decir en su texto: *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen (1907)*, refiriéndose al poeta: “(...) en todos los tiempos ha sido el precursor de la ciencia, y por tanto también de la Psicología científica”. (Freud, 1907, p. 37). Como puede inferirse, esta es una de las razones fundamentales por las que Freud recurre constantemente al juicio de los poetas y sus creaciones, porque encuentra en ellos un saber válido y profundo, acerca de la condición humana y de ello dan cuenta las múltiples citas y la cantidad de textos que dedica para hablar de sus creaciones, ya sea para indagar sobre los problemas de la creación literaria y su relación con las fantasías y los sueños, como lo hace en su texto: *El creador literario y el fantaseo (1908)*, donde vislumbra un funcionamiento análogo entre la lógica de la fantasía y la creación poética, ya sea para dejarse guiar por el poeta mismo y aprender lo que este tiene para decir al Psicoanálisis, por ejemplo de los delirios, como lo hace en el abordaje de la obra de Jensen antes nombrado, donde a partir de una lectura analítica del texto, busca descifrar elementos

que en el texto mismo den cuenta de los procesos Psíquicos, tratándose allí entonces de interrogar el texto para aprender del poeta.

En resumidas cuentas, puede decirse que Freud considera el arte poético como una fuente genuina y valiosa de conocimiento y ve en el poeta un aliado, en la medida en que le supone un saber y lo ubica como precursor de la ciencia, es así como las obras de autores como Shakespeare, Sófocles, Dostoievski, Goethe, entre muchos otros, han sido blanco y punto de partida, de sus interpretaciones y puntualizaciones. Con Hamlet y Edipo por ejemplo, habla acerca de los sueños de muerte y la culpa, con los hermanos Karamasov ilustra lo concerniente al parricidio, y con las obras de Goethe habla entre otras cosas de los recuerdos infantiles y el retorno de lo reprimido.

Ahora bien, este acercamiento de Freud a la literatura es continuado por muchos de los adeptos a la teoría Psicoanalítica y el análisis e interpretación de textos literarios constituye desde su tiempo hasta nuestros días, un elemento fundamental para la investigación y desarrollo de la teoría, sin embargo, no siempre hay concordancia en el método, en la forma de abordaje de los textos literarios y las intenciones con las cuales se aborda el mismo, y precisamente, uno de los acercamientos actuales más controversiales que desde el Psicoanálisis se hace a la literatura es lo que se ha denominado como: “Psicoanálisis aplicado” o Psicobiografía, que consiste básicamente, en el análisis o interpretación del texto poético en función de la biografía del autor, es decir, en explicar la obra a partir de la interpretación Psicoanalítica de datos biográficos, por lo que cabe aquí preguntarse: ¿autoriza Freud esta práctica?, es decir, ¿está de acuerdo con aplicar el psicoanálisis a los poetas y sus creaciones literarias con el fin de realizar aproximaciones hacia una comprensión de su vida, y las motivaciones y contenidos propios de sus obras?

Para dar respuesta a este interrogante serán abordados algunos textos donde Freud trata acontecimientos de la vida de algunos poetas y veremos si es posible encontrar allí elementos que den cuenta de su proceder y permitan comprender si lo que hace Freud, es aplicar el Psicoanálisis con el fin de explicar sus obras y proceder artístico. Artículos como: *Un recuerdo de infancia en poesía y verdad de Goethe (1917)*, *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci (1910)* y *Dostoievski y el parricidio (1927)* resultan propicios y servirán de base para este fin.

Empecemos este recorrido por el texto donde Freud aborda la autobiografía escrita por Goethe. En este texto, el trabajo de Freud, gira en torno a la interpretación de una escena infantil referida por el poeta en su escrito autobiográfico, lo que de entrada nos da una indicación acerca de la intención que guía a Freud, en este caso, no le interesa Goethe como poeta, sino, como protagonista de una vivencia que tuvo lugar en su temprana infancia y de la cual da cuenta en su autobiografía, podría decirse entonces, le interesa Goethe como caso, como sujeto a analizar.

La escena antes referida, llama la atención de Freud haciendo eco con los desarrollos que al interior de la teoría Psicoanalítica se habían efectuado hasta el momento, particularmente en lo concerniente a los recuerdos infantiles y su importancia en la vida adulta, ya que ellos albergarían algo acerca de nuestra constitución más íntima. Freud (1917), advierte que no puede ser gratuito que una escena de la vida infantil de Goethe al parecer insignificante, sea digna de aparecer en su autobiografía escrita a los 60 años y se decide a emprender el análisis de este recuerdo, basado en interpretaciones realizadas en el campo clínico, sobre narraciones similares en mucho, a la que encontró en el escrito del poeta, pues según refiere, no le quedaba otro camino ante la imposibilidad de esclarecer el

hecho a partir de la mera lectura del texto, ya que no podía allí establecer los nexos que dicho recuerdo podría guardar con vivencias posteriores o precisar la importancia que la escena tuvo en su momento. Resumamos pues dicha escena. Según refiere Freud (1917) en ella, el poeta básicamente cuenta, como siendo niño, había arrojado por la ventana a la calle, múltiples objetos pertenecientes a una vajilla, regocijándose mucho con su actuación. Pues bien, al igual que Goethe, dos pacientes de Freud referían acontecimientos similares sucedidos más o menos entre los 3 y 4 años de edad y en el trabajo clínico con estos, se logró discernir que estas acciones fueron efectuadas, justo cuando los niños tenían noticia de la pronta llegada de un hermanito o este acontecimiento ya había sucedido, por lo que Freud interpreta ambas escenas como la respuesta del niño frente a los celos y la rabia que suscitan en él, la llegada de un nuevo integrante a la familia, así, se dispone a interpretar también, el recuerdo de Goethe en este sentido, suponiendo entonces en el poeta, los mismos celos y vivencias que referían sus pacientes en consulta, lo que lleva a Freud, a dar una resolución del asunto a partir de la interpretación analítica de datos biográficos, es decir, Freud en su afán de esclarecer el recuerdo, claramente termina haciendo Psicobiografía con Goethe, viéndose obligado a organizar y reconstruir toda la trama familiar de la vida del poeta apoyado en datos acerca de su infancia proporcionados por algunos amigos, todo esto en función de la interpretación que hacía por analogía, tomando como referencia las narraciones de sus pacientes y las elucidaciones a que había llegado en el trabajo clínico con estos, donde precisó que la acción de arrojar afuera los objetos, era como se dijo, motivada por el deseo de eliminar la competencia y ganar para sí el cariño de la madre.

Freud con posterioridad, hacia el año 1919, brindará una conclusión acerca de este tema que será agregada al trabajo que realiza sobre Leonardo Da Vinci, dicha conclusión es la siguiente: “Ese pequeño análisis [“Un recuerdo de infancia en *Poesía y verdad*” (1917b)] permitió en efecto discernir el arrojar afuera la vajilla como una acción mágica dirigida contra un intruso perturbador...” (Freud, 1910, p. 79)

Como puede verse, la intención de Freud es bastante clara, aquí no está interesado en las fantasías o en realizar indagaciones sobre el genio poético, y en general, no se ocupa de ningún asunto relacionado con la creación literaria, le interesa un recuerdo infantil encontrado en la autobiografía de Goethe y enfoca sus esfuerzos en esclarecerlo, es decir, claramente, Freud toma a Goethe como caso, como paciente y realiza una reconstrucción e interpretación de acontecimientos biográficos de su infancia, para dar cuenta de un hecho psíquico, lo que nos permite decir, en conclusión, que Freud efectivamente hace Psicobiografía con Goethe.

Pasemos ahora al texto sobre Leonardo para ver qué intención guía a Freud en su acercamiento:

Freud procede de una forma similar en el abordaje que hace de un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci, al igual que con Goethe, se ve precisado a reconstruir la trama familiar y las vivencias particulares que tuvo Leonardo, fundamentalmente en su infancia, para dar cuenta de su desarrollo anímico, y explicar a partir de allí ciertos acontecimientos de su vida y su obra, basado en la interpretación de un recuerdo infantil, dice Freud (1910): “No es indiferente lo que un hombre crea recordar de su infancia; por lo común, tras los restos mnémicos no bien comprendidos por él mismo se esconden inestimables testimonios de los

rasgos más significativos de su desarrollo anímico”. (p. 79) Basado en esta premisa, Freud se da a la tarea de explicar la fuerte pulsión de investigar presente en Leonardo, que como nos indica, llega a opacar la labor del artista, como una consecuencia del desarrollo Psicosexual. Según Freud (1910), la pulsión de investigar que en un comienzo se encuentra dirigida por las inquietudes sexuales, ante la represión que ejerce el medio puede tomar distintos caminos, puede quedar inhibida por efecto de la represión, puede erotizarse el deseo de saber hasta el punto que la investigación devenga quehacer sexual, es decir, que los afectos se tramiten por la vía del pensamiento reemplazando la satisfacción sexual, o puede pasar según Freud (1910) lo que a su juicio sucedió con Leonardo, a saber:

(...) la libido escapa al destino de la represión sublimándose desde el comienzo mismo en un apetito de saber y sumándose como refuerzo a la vigorosa pulsión de investigar (...) Entonces, el núcleo y el secreto de su ser sería que, tras un quehacer infantil del apetito de saber al servicio de intereses sexuales, consiguió sublimar la mayor parte de su libido como esfuerzo de investigar. (p. 75)

Lo que para Freud explica el porqué de su proceder investigativo y porque dejaba de lado su labor artística. Aquí al igual que sucede con Goethe, Leonardo es tomado antes que nada, como sujeto de análisis y lo que interesa es dar cuenta de acontecimientos Psicológicos a partir de la aplicación del análisis y la teoría Psicoanalítica al caso particular, vemos entonces de nuevo a Freud haciendo Psicobiografía, esta vez con Leonardo, al igual que ya lo había hecho con Goethe como fue señalado anteriormente. Veremos qué pasa entonces con Dostoievski, si al igual que aquellos será sumergido en la teoría Psicoanalítica

con el fin de develar algo de su carácter y su obra. Abordemos pues el texto sobre Dostoievski.

Con Dostoievski, Freud es mucho más atrevido y podríamos decir que hace diagnóstico, de entrada lo califica de neurótico y sadomasoquista, y pone como causa de sus achaques incluyendo los ataques epilépticos una cierta culpa frente al deseo parricida presente en él.

Freud (1927) refiere después, que los primeros ataques de la enfermedad, que sobrevinieron a Dostoievski que consistían: “en estados de dormir letárgico” (p. 180) y estaban presentes mucho antes de los ataques epilépticos, eran ataques de muerte, donde se presentaba una identificación con un muerto o alguien de quien se deseaba la muerte, el padre según Freud, atendiendo a la regla general presente en la doctrina Psicoanalítica. El ataque vendría entonces como: “un auto castigo por haber deseado la muerte del padre odiado”, (Freud, 1927, p. 180) Así mismo, recuerda que gracias a la angustia de castración el niño resigna su deseo de poseer la madre y eliminar al padre que se ha convertido en un rival, pero amenazado por la castración el niño puede irse hacia el otro extremo, es decir, ubicarse él mismo, como objeto de amor del padre ocupando el lugar de la madre, sin embargo, pronto resigna esta posibilidad al percatarse de que para convertirse en el objeto de amor del padre sería necesario admitir la castración, aquí es donde se ubica Dostoievski según Freud y la angustia frente a esta segunda posición, es decir, la angustia frente a la posición femenina, constituye en él, un refuerzo patógeno de su neurosis:

Por tanto una fuerte disposición bisexual se convierte en una de las condiciones o refuerzos de la neurosis. Puede suponérsela con certeza en Dostoievski, y una de sus formas posibles de existencia (homosexualidad latente) se muestra en el valor que

tuvieron para su vida sus amistades con hombres, en su conducta raramente tierna con sus rivales en el amor y en su notable comprensión para situaciones solo explicables por una homosexualidad reprimida, como lo atestiguan muchos ejemplos en sus novelas. (Freud, 1927, p. 182)

Freud llega a fundar estas conclusiones a partir de conjeturas e interpretaciones realizadas sobre la vida de Dostoievski y en la misma frase nos revela algo de su proceder, está suponiendo cosas, basado en la intuición y la aplicación de su teoría a la vida y obra del poeta.

Como se ve, Freud no acude a ninguna de estas grandes personalidades, para dejarse enseñar de ellos o indagar sobre sus creaciones y como estas pueden aportar al Psicoanálisis, antes bien, los analiza, aplica el Psicoanálisis a ellos, realiza conjeturas a partir de la interpretación de algunas vivencias, infantiles las más de la veces, mediante las cuales pretende dar cuenta de su personalidad y los contenidos presentes en su obra, por lo que resulta evidente que Freud, aplica fundamentalmente en estos tres acercamientos, la Psicobiografía, y él, que no desconocía este proceder y no era ajeno a las críticas que por el mismo recibía, se manifiesta al respecto, en el texto que escribe para recibir precisamente, el premio Goethe en 1930, ya en el ocaso de su vida. Este texto, fue presentado en forma de alocución por su hija Ana Freud en la casa del poeta en Fráncfort, debido a que, por problemas de salud, Freud no pudo estar presente, sin embargo, el texto fue transcrito y aparece incluido en el volumen 21 de las obras completas de Freud en Amorrortu, en el texto dice lo siguiente:

Estoy preparado para recibir el reproche de que nosotros, los analistas, perdimos nuestro derecho a ponernos bajo la advocación de Goethe por haberlo ofendido, haber

faltado a la veneración que le es debida intentando aplicarle el análisis, degradando al grande hombre a la condición de objeto de la investigación analítica. Pero, en primer término, yo cuestiono que ello se proponga o signifique una degradación. (Freud, 1930, p. 210)

Freud no considera que convertir al poeta en objeto de análisis constituya una degradación o una ofensa contra el mismo y pone de manifiesto que si existen los biógrafos es porque a la mayoría nos despierta gran curiosidad conocer acerca de las vicisitudes y avatares por los que atravesaron estos grandes hombres, muchas veces, quizá, con ingenuidad, buscando encontrar grandes hazañas semejantes a sus creaciones. El biógrafo satisface esta curiosidad y nos muestra al poeta como humano en las escenas más cotidianas de la vida, despojándolo del carácter divino con el que generalmente lo apreciamos y sin embargo, o tal vez por esto mismo, las biografías son estimadas en mucho, como un acercamiento válido para conocer la obra y la vida de los grandes personajes de la cultura, lo que lleva a Freud (1930), a realizar la siguiente objeción:

Cuando el psicoanálisis se pone al servicio de la biografía tiene, desde luego, el derecho de no ser tratado con mayor dureza que ella. Puede proporcionar muchas informaciones que por otra vía no se conseguirían, y mostrar así nuevos nexos en la obra maestra del tejedor que entrama las disposiciones pulsionales, las vivencias y las obras de un artista (...) creo que debería agradecerse al psicoanálisis si, aplicado al grande hombre, contribuye a la comprensión de su gran logro. (p. 212)

Freud nos deja ver con claridad su posición, defiende la Psicobiografía como un acercamiento válido a la poesía y el arte en general, en la medida que puede proporcionar información que por otro lado sería de difícil acceso y que permite adentrarse hacia una

mayor comprensión de la obra y de los elementos pulsionales y anímicos que entran en juego en su conformación, sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto estas interpretaciones pueden ser objetivas, si a quien se aplica el análisis no está presente y por lo tanto no es posible, entre otras cosas, la construcción del vínculo transferencial que permita aflorar lo elementos constitutivos de cada personalidad.

El Psicoanálisis se aplica en la clínica, con el sujeto que así lo demanda, de lo contrario se corre el riesgo de caer en la especulación y se cree que, intervenciones como estas, basadas en la intuición y en la aplicación del corpus teórico del Psicoanálisis a algunos datos biográficos, con el fin de obtener una comprensión del entramado pulsional y las motivaciones y deseos inconscientes, es lo que lleva a que el Psicoanálisis sea tildado en ocasiones de ser una pseudociencia, sobre todo, por personas ajenas a la teoría.

Sin embargo, como se mencionó en un principio, Freud realiza otros acercamientos al campo de la literatura que resultan ser más provechosos, pues busca en muchos casos, aprender del poeta, de la construcción que nos entrega, tal como se dijo que sucede, en su abordaje de la *Gradiva de Jensen*, donde a partir de una lectura analítica del texto, busca descifrar elementos que en el texto mismo den cuenta de los procesos Psíquicos, tratándose allí entonces de interrogar el texto para aprender del poeta y no de tomar una construcción teórica para aplicarla a su autor o a la obra misma. Esta postura es la que, podemos decir, retomará posteriormente Lacan, quien, como nos refiere Maya (2002) basa su acercamiento a la poesía en la aplicación del método analítico, a la obra literaria, para hallar la verdad que se oculta tras el juego significante, tras el entramado simbólico que nos presenta el autor, pues la obra poética es ante todo una elaboración significante que se crea a partir de la insatisfacción fundada en la falta, y en esta elaboración significante es posible discernir a

partir del desciframiento, los elementos que guardan relación con la verdad del deseo y su estructuración. Este asunto será tratado más ampliamente en el siguiente capítulo.

Por ahora centrémonos en lo que nos ocupa, ya vimos la posición de Freud respecto al tema Psicobiográfico, será preciso preguntarnos entonces por la posición de Lacan, ¿qué pensaba Lacan de la Psicobiografía?, ¿autorizaba al igual que Freud esta práctica?, por distintos planteamientos presentes en su obra se entiende que no estaba de acuerdo con ésta, y no la consideraba como un acercamiento pertinente por parte del Psicoanálisis al campo del quehacer poético. No obstante, para intentar dilucidar de mejor forma este interrogante se hará revisión de un texto de Lacan titulado: *Lituraterra*, presente en su *seminario 18: De un discurso que no fuera del semblante* (1971), con la intención de establecer a partir de allí, donde deja captar algo de su posición, frente a un tema más amplio, la relación entre literatura y Psicoanálisis, cuál es su opinión frente al interrogante planteado, es decir, mirar si de paso nos dice algo acerca de su posición frente a la Psicobiografía. Vale la pena mencionar que dicho texto fue escrito por Lacan para responder a un pedido que se le hace por parte de una revista para introducir, justamente, un número sobre Psicoanálisis y Literatura.

Lacan (1971) asumió desde siempre una postura muy crítica frente a los análisis e intentos de interpretación literaria efectuados por algunos Psicoanalistas, y en el texto antes citado, califica despectivamente dichos intentos de interpretación, como un: “manoseo literario” (p. 106), argumentando, refiriéndose al analista cierta: “inadecuación de su práctica para motivar el menor juicio literario”, (p. 107)

El Psicoanalista, para Lacan, no está en posición de realizar ninguna clase de juicio o crítica literaria, no es para esto que debe acercarse a la poesía, y es enfático en señalar que el texto que Freud realiza sobre Dostoievski, por ejemplo, no enriquece en modo alguno la crítica del mismo, ni aporta más elementos a la crítica de los textos poéticos en general, dice Lacan (1971): “Que Freud evoque un texto de Dostoievski no basta para decir que la crítica de textos, hasta ahora coto exclusivo del discurso universitario, haya recibido del psicoanálisis más aire.”, (p. 106). La posición que asume Lacan frente a este asunto, es clara, no considera que el texto de Freud haya contribuido en algo a la crítica literaria y más aún, no considera que el Psicoanálisis pueda emitir algún juicio que enriquezca el análisis de los textos poéticos, allí no radica su interés, es más bien la literatura quien puede enseñar al Psicoanálisis, sobre todo en lo concerniente a la “*letra*”, a lo *real*, como se verá más adelante. Pero, nuevamente preguntamos ¿qué posición asume Lacan frente a la Psicobiografía? Ya vimos que es poco según plantea, en el presente texto, lo que el Psicoanálisis puede aportar a la literatura y que los Psicoanalistas no están en posición de emitir ningún juicio literario, pero ¿servirá de algo la Psicobiografía?, continuemos con el interrogante.

Lacan realiza un acercamiento a un texto poético, un cuento de Edgar Allan Poe, que lleva por título: *La carta robada*, y se refiere a este, en el texto antes citado (*Lituraterra*), y es allí donde aparece quizá, la referencia más precisa donde Lacan pone de manifiesto la inutilidad de la Psicobiografía para obtener el significado de la obra o entender cómo logra el escritor articular su creación, pues la vida del autor con sus acontecimientos particulares son una cosa y otra su creación, no se puede dar cuenta de la obra mediante los hechos biográficos, señalando además, que su crítica, si se pretende literaria, ya que se funda en el

acercamiento a una texto poético, está basada en lo que le posibilita a Poe por ser escritor, podríamos decir, por ser poeta, introducir esa situación de la carta, que como nos señaló con anterioridad, comporta un efecto de ilusión, un efecto de feminización en quien la porta, dice Lacan (1971) respecto a la carta de Poe:

Si tiene razones para ser considerada literaria, mi crítica solo podría pues ejercerse, me arriesgo, sobre lo que hace Poe, por ser él mismo escritor, al concebir semejante mensaje en la carta. Claro que por no decirlo tal cual, tal como lo digo yo, él lo confiesa, no de un modo insuficiente, sino tanto más rigurosamente (...) No obstante, la elisión de este mensaje no podría elucidarse mediante ningún rasgo de su psicobiografía. Así, esta elisión quedaría más bien taponada. (p. 107)

Proceder de esta manera, es decir, valiéndose de la Psicobiografía, para comprender cómo articula Poe su mensaje en el cuento, sería siguiendo a Lacan, tratar de llenar de sentido aquello que no tiene sentido, eclipsarlo, darle un “semblante”, pero esto en nada contribuiría a dar cuenta de la obra, y en nada ayudaría al Psicoanálisis y mucho menos a la literatura, Lacan en cambio, procede en su abordaje del texto de Poe de manera muy distinta, no le interesa Psicoanalizar a nadie, él va al texto mismo para intentar descifrarlo, procede como sería preciso hacerlo en la clínica, va tras la *letra*, y como nos refiere nos trae el texto de Poe con su trasfondo, justamente porque así puede iluminar al Psicoanálisis (Lacan 1971) y no al revés, es decir, no porque sea el Psicoanálisis quien pretenda otorgar la explicación sobre la obra o el poeta:

Por este método el psicoanálisis podría justificar mejor su intrusión en la crítica literaria. Significaría que la crítica literaria efectivamente se renovaría por el hecho de

que el psicoanálisis esté allí para que los textos se midan con él, justamente porque el enigma queda de su lado (Lacan, 1971, p. 108)

Como vemos Lacan no hace Psicobiografía, ya que esta no serviría de nada, pues como señala sería quedarse en el plano del semblante, no le interesa la personalidad del autor y cómo esta se enmaraña con su obra, le importa la *letra*, aquello que el poeta deposita, acerca de lo que constituye al sujeto, por ello insistir en la Psicobiografía sería un engaño, porque nos quedamos en el plano del sentido, de lo imaginario, no logramos deslizarnos hasta lo real que está en juego.

Aquí podemos preguntar, cómo es que el poeta logra hacer esto, es decir, cómo logra introducir algo acerca de la verdad del sujeto, de aquello que lo constituye, Lacan en este punto se advoca a la cercanía de los poetas, pues allí es lo que podríamos llamar el genio de Poe, lo que ha logrado poner en marcha el asunto, pues el poeta introduce esto, precisamente a partir de la ficción, valiéndose de la manipulación del lenguaje mediante sus artificios y esto es lo que permite a la verdad un camino para introducirse, miremos lo que dice Lacan (1971) frente al cuento de Poe: “Muestra bien que no hay nada como un orden fundado en el artificio para hacer surgir este elemento que en apariencia es justamente el que debe parecer irreductible en lo real.” (p. 120-121) y esto como bien nos dijo, esto que hace el poeta para articular su mensaje en la obra, aquello que hace Poe con la carta, no puede ser explicado mediante su Psicobiografía, pues con esta no haríamos más que taponar con el sentido, dejarnos arrastrar hacia ese “manoseo literario”, que él rechazaba.

Lo anterior permite decir, que Lacan se acerca a la poesía no para analizar los poetas, es decir, no con la intención de dar cuenta de su personalidad a partir del análisis de datos biográficos y explicar a partir de allí los contenidos de su obra, a Lacan le interesa un

asunto clave, a saber, la letra y el real que ella sustenta, le interesa, como nos permite apreciar, la forma en que el poeta captura en su artificio algo de lo real mediante el juego de la escritura, como logra atrapar en esa red significativa, en esa construcción simbólica que constituye la obra poética algo acerca de lo real.

Es por esto que Lacan no autoriza la Psicobiografía y no la emplea como un método válido para su acercamiento a la literatura, podemos inferir que a Lacan le interesa la literatura en tanto se ocupa de borrar el sentido, de derrumbar el semblante, de escribir lo real, por esto no interesa el discurso imaginario, los datos biográficos, sino en tanto estos hablan de algo que está más allá del discurso, del significado, podríamos decir que importa la ficción en tanto esta introduce algo que está más allá. La *letra* sustenta lo Real, es allí donde se pone de manifiesto la importancia que para el discurso Psicoanalítico toma la creación poética, pues en el acercamiento al texto, en el artificio que introduce el poeta y a partir del cual da cabida a la verdad, ahí está la clave, allí está la *letra* que sustenta lo Real. Es aquí donde la poesía puede enseñar al Psicoanálisis acerca de cómo dirigirse en la clínica, como caminar para hallar lo real, el poeta nos lo pone allí en su creación, pero con el sujeto hay que buscarlo. Allí es donde el Psicoanalista debe dejarse guiar del poeta, de su *saber hacer*.

Puede decirse que el análisis busca desenmascarar el sujeto, desproveerlo de todo semblante, de toda apariencia, para que pueda llegar de alguna forma hasta el punto donde el mismo se constituye y lo que nos deja apreciar Lacan es que el poeta, se desliza hacia lo real, a partir del artificio y la ficción, es allí donde su obra cobra el carácter de derrumbamiento del sentido en que consistiría la experiencia analítica. Lacan (1917) dice:

Pues bien, lo que se evoca de goce cuando se rompe un semblante es lo que en lo real - este es el punto importante, en lo real - se presenta como erosión. De aquí que la escritura pueda considerarse en lo real la erosión del significado, es decir, lo que llovió del semblante en la medida en que esto es lo que constituye el significado. La escritura no calca el significante. No se remonta allí más que para nombrarse, pero exactamente de la misma manera que ocurre con todas las cosas que nombra la batería significativa después de haberlas enumerado. (p. 113-114)

Lacan (1971) nos invita a diferenciar la *letra*, del significante, señalándonos, que la *letra* forma parte de lo real y el significante de lo simbólico, lo que nos permite inferir que si la *letra* llueve del significante, es precisamente porque lo simbólico logra de alguna forma atrapar algo de lo real y esto es lo que hace justamente la poesía en su creación. Podría plantearse una secuencia que nos sugiere aquí lo dicho por Lacan, el poeta va del significante a *la letra* y de *la letra* a lo real, muestra la posibilidad misma de poder atrapar algo sobre lo real, que sería precisamente con lo que finalizaría el análisis, es por lo que James Joyce con su *a letter, a litter*, es puesto como modelo para este fin, de lo contrario este se perpetuaría ante la imposibilidad de atrapar algo. Pero Lacan aquí mismo busca salvar el honor del Psicoanálisis, pues él mismo busca un discurso que no hable desde el semblante y permita la aparición de lo real.

Se derrumba el significado, la *letra* aparece como rompimiento del semblante, de la apariencia, como aquello, que como nos refiere Lacan (1971) bordea el agujero del saber, aquello que lo traza, eso que se constituye como un litoral entre el saber y el goce y precisamente el vacío que cava la escritura, es distinto del semblante en la medida en la que este invoca el goce, lo real, a partir del artificio, lo que nos pone en la vía de aquello que

logra la literatura, el análisis buscaría como se dijo, atrapar algo de lo real mediante el desenmascaramiento del sujeto y esto es lo que hace precisamente la literatura, logra un efecto de escritura, cava un vacío, es por esto, como se dijo, que Lacan (1971) pone a James Joyce como ejemplo para el final de análisis y menciona que asistiendo al Psicoanalista no hubiera conseguido nada: “En el juego que mencionamos no habría ganado nada, puesto que con este a letter, a litter iba derecho a lo mejor que puede esperarse del psicoanálisis en su fin.” (p. 105), directo a ese saber en fracaso, saber fallido, saber que está en falta ante la imposibilidad de encontrar un sentido, donde se bordea lo real y donde según Lacan el Psicoanálisis se expresa mejor.

Joyce, pasa de la *letra* a la basura, a los desperdicios del ser, esto es en lo que consistiría el análisis, quitar el semblante hasta llegar a los desechos, a las ruinas mismas que nos constituyen, quitarse las máscaras, rasgar las vestiduras mismas de la apariencia y aparecer desnudos ante nosotros mismos, el poeta se mueve entonces por este camino, da el salto que le permite llegar a los desechos mismos del ser, pasa a través de un equívoco, de una contradicción, de un absurdo, de la *letra* a la basura.

Lacan compara la literatura y el Psicoanálisis en tanto ambos trabajan con los restos, con los desechos del ser, ya por eso nos había hablado de Joyce como ejemplo del final del análisis, pues logra llegar con su juego, allí donde se busca que el paciente arribe en el final de la experiencia analítica, cuando pasa de la *letra* a la basura, consigue lo que se espera del psicoanálisis en su fin, que buscaría llegar a la esencia misma del sujeto, que no sería más que restos de saber, saber en jaque (Lacan, 1971), acto seguido toma esta vez a quien fuera discípulo de Joyce, Samuel Beckett, para mencionar que no es el único que trata con los desechos, con la basura:

Debo decirles que estaba un poco harto del basurero al que había atado mi destino. Sin embargo, se sabe que no soy el único al que le toca confesarlo [*l'avouer*], *l'avouere* para pronunciarlo en francés antiguo, el haber [*l'avoir*] con el que Beckett equilibra el debe que reduce a desecho nuestro ser. Esta confesión salva el honor de la literatura y, cosa que me agrada bastante, me libera del privilegio que podría creer tener por mi lugar. (Lacan, 1971, p. 106)

Es que la literatura de Beckett, nos confronta a menudo con esa desintegración subjetiva que se padece, ante el extrañamiento de la realidad y las cosas, nos muestra siempre personajes reducidos a lo más bajo, que nos confrontan una y otra vez, con lo absurdo, con las contradicciones propias del hombre, lo absurdo y fingido de la existencia, con la banalidad de las pasiones y sentimientos, con lo ridículo en fin, de ese cuadro que se llama lo humano, con lo risible de su apariencia. Es el poeta que llevando el lenguaje por unas líneas distintas de aquellas del sentido, pues basta con acercarse a alguna de sus obras para percatarse de la presencia allí, de una voz que lleva el lenguaje al límite introduciendo situaciones bizarras, con su artificio nos confronta con lo más íntimo que constituye la existencia misma del hombre, la literatura de Beckett irrumpe violentamente buscando una nueva forma de nombrar, en la que el hombre pueda al fin re-conocerse, y se cree que si él salva, como nos dice Lacan, el honor de la literatura es precisamente por ello, porque él mismo busca un discurso que no sea del semblante, es decir, en la literatura de Beckett, se expresa ese desplazamiento literario con el que Lacan manifiesta estar más de acuerdo. Escuchemos algo que nos trae Beckett (1951), en su obra: *Malone muere*, su segundo libro, si nos atenemos a la clasificación hecha por los críticos, a pesar suyo, de la trilogía que

componen además *Molloy* (1951) y *El Innombrable* (1953), para tener presente algo de su VOZ:

Mi cuerpo es lo que se llama, quizá a la ligera, impotente. No es ya capaz de nada, por así decirlo. A veces añoro poder arrastrarme. Pero soy poco dado a la nostalgia. Mis brazos, una vez colocados en su sitio, pueden aún realizar un esfuerzo, pero me cuesta dirigirlos. Probablemente la médula roja ha palidecido. Tiemblo un poco, pero sólo un poco. El crujido del somier forma parte de mi vida; no quisiera que cesara, es decir, no quisiera que se atenuara. Es sobre la espalda, o sea, prosternado, no, vuelto al revés, como estoy mejor; así soy menos huesudo. Permanezco de espaldas, pero con la mejilla contra la almohada. En cuanto abro los ojos, ahí están de nuevo el cielo y el humo de los hombres. Veo y oigo muy mal. La estancia sólo está iluminada por reflejos, y todos mis sentidos apuntan hacia mí. Mudo, oscuro e insípido, no existo para ellos. Estoy lejos de los ruidos de sangre y de aliento, en lo secreto. No hablaré de mis sufrimientos. Sumergido en ellos hasta lo más profundo, no siento nada. Es allí donde muero, a escondidas de mi carne estúpida. Lo que se ve, lo que grita y se agita son los restos. Se ignoran. En alguna parte de semejante confusión el pensamiento se encarniza, lejos también. También me busca, como desde siempre, allí donde no estoy. Tampoco sabe ya calmarse. Estoy harto. Que vaya a otro con su rabia de agonizante. Durante este tiempo me sentiré en paz. Esa parece ser mi situación. (p. 6-7)

Hablar desde el litoral, un discurso que se emite fuera de todo semblante es lo que Lacan (1971), denomina como el viraje de literatura a *lituraterra*, ese desplazamiento literario con el que nos dijo se encuentra en más acuerdo, ese que hace que Rebeláis sea tenido en cuenta y que soportan autores como Joyce y Beckett, esa literatura de vanguardia

a la que hacía referencia Lacan, hablando precisamente de esa literatura que consigue establecer un escenario propicio para que lo real aparezca, que logra escribir algo sobre la verdad del hombre mediante la ficción, esa misma ficción que según Lacan (1971) es reforzada por el lenguaje Japonés mediante las leyes de cortesía y que pone de manifiesto la necesidad de la misma, para que una verdad pueda ser introducida, y es el mismo Lacan quien precisa a partir del cuento de Poe y el artificio que este introduce: “Esta es una oportunidad para indicar que se confirma que la verdad no progresa más que por una estructura de ficción.” (Lacan, 1971, p. 123)

Miremos una frase de Lacan donde se refiere a propósito de aquello que logra la literatura:

¿Es posible desde el litoral constituir un discurso tal que se caracterice, como planteo este año, por no estar emitido desde el semblante? Evidentemente esta cuestión solo se propone desde la literatura llamada de vanguardia, que en sí misma es un hecho de litoral, y entonces no se sostiene en el semblante (p. 115)

A partir de lo anterior concluimos que la literatura, el arte en general, nos muestra una forma de llegar a lo real, una forma de atraparlo, y esto es lo que busca a fin de cuantas la experiencia analítica, que el sujeto pueda atrapar de alguna forma algo sobre su real y efectuar a partir de ahí una reconstrucción de sí mismo, construcción y deconstrucción, recordemos que el análisis busca reducir el sujeto a sus restos, desproveerlo de todo sentido, de todo semblante, con la intención de posibilitar a partir de allí, la emergencia de lo real y esto es justamente lo que para Lacan logra James Joyce, a través de su obra, y por

ello aparece como modelo para el final del análisis. Entonces es lo que el poeta logra a partir de su creación lo que interesa a Lacan, como este atrapa algo sobre lo real, por eso a Lacan no le interesa hacer Psicobiografía.

Por último, se infiere de lo anterior que el analista debe estar presto a leer la *letra* no solo en su acercamiento a la poesía, sino en la clínica, debe estar presto como se dijo, a leerla, a identificarla en su caída del entramado simbólico en que el sujeto articula su discurso. Es así como debe proceder el psicoanalista, es allí donde debe dejarse guiar por la voz del poeta para aprender también a moverse en el campo clínico y no al revés, no traer de la clínica la explicación sobre la obra o alguna faceta cualquiera de la personalidad del poeta. Con esto, Lacan nos deja clara su posición frente a la Psicobiografía, no la autoriza, no considera que pueda aportar en algo al Psicoanálisis y mucho menos a la literatura.

Quisiera dar por terminado aquí este capítulo, citando una estrofa de un poema de Jorge Luis Borges (2012), titulado: *Arte poética*, donde nos habla sobre aquello que a su juicio debería lograr el arte, y que se cree, está en concordancia con la concepción que Lacan nos brinda acerca de esa literatura de vanguardia que llevando el lenguaje al límite logra indicar algo concerniente a lo real del hombre y ahí es donde está justamente su importancia:

A veces en las tardes una cara

Nos mira desde el fondo de un espejo.

El arte debe ser como ese espejo

Que nos revela nuestra propia cara.

Ya vimos señalada la posición disímil que asumen Freud y Lacan frente a la Psicobiografía, sin embargo, se había planteado, que este no era el único acercamiento que Freud hacía a la literatura y que de alguna forma Lacan había heredado algo de su método, por tanto buscaremos tener mayor precisión sobre este asunto. Analicemos para ello la posición de Freud frente a la poesía más allá del tema Psicobiográfico y miremos luego que introduce Lacan buscando esclarecer que diferencia el acercamiento que ambos realizan al campo literario. Este es el tema que será tratado en el siguiente capítulo.

Capítulo 2:

Freud, Lacan y la literatura.

Como hemos podido observar con anterioridad, en Freud, se aprecia una posición bastante polémica en el acercamiento que realiza a la literatura, ya vimos señalada antes de manera clara su posición frente a la Psicobiografía, y la interpretación y diagnóstico que realiza, fundamentalmente con Dostoievski, además, vimos como aborda la biografía de Goethe, y los recuerdos infantiles de Leonardo da Vinci, buscando dar cuenta de su comportamiento y algunas facetas de su personalidad, mediante la interpretación de algunas de sus vivencias. De igual forma, pudimos apreciar la posición que asume Lacan frente a este acercamiento, hecho que puso de manifiesto una primera diferencia clara, en la intención, con que se abordan los textos literarios por parte de ambos, a saber, a Lacan, no le interesa en modo alguno hacer Psicobiografía, mientras Freud la defiende y autoriza como una práctica válida. Sin embargo, y pese a esta diferencia, señalamos también, con anterioridad, que Freud realiza otro tipo de acercamientos a las obras poéticas en los que podría decirse que interroga a la poesía o a la obra de arte, como lo hace con: *El Moisés de Miguel Ángel*, buscando descifrar algo que la obra misma esconde y puede ayudar al Psicoanálisis en su desarrollo teórico. Por esto, llegados a este punto resultara conveniente hacer el intento de esclarecer que diferencia existe, en el acercamiento que realiza Freud a la literatura y el abordaje efectuado por Lacan, con el fin de poner de relieve algunos elementos que permitan apreciar de manera más amplia dicha diferencia.

Comencemos buscando en Freud, ¿por qué se acerca a la literatura?, ¿por qué se interesa en el poeta y sus creaciones?, recordemos que ha sido un interés que ha estado presente en gran parte de su obra, y precisamente, elabora un texto que lleva por título: *El creador literario y el fantaseo (1908)*, tratemos pues de dilucidar en el presente texto las razones que llevan a Freud a cuestionarse sobre la creación literaria y los efectos que esta provoca en quienes se acercan a ella.

Entrando ya en materia en el texto de Freud, el título del mismo: *El creador literario y el fantaseo*, sugiere de entrada, aunque de manera implícita, una relación entre el hacer poético y la fantasía, y no en vano, señala Strachey (1908) en la nota introductoria que: “el centro de interés (de este trabajo) recae en el examen de las fantasías” (p.126), pero, ¿qué quiere decir esto?, habrá que seguir a Freud en el desarrollo del texto y veremos entonces si este da cuenta de esa presunta relación y contribuye a esclarecer los dos cuestionamientos, con los cuales introduce su escrito, a saber: ¿de dónde el poeta toma sus materiales? y ¿cómo logra conovernos con ellos?, pero, ¿por qué le interesa a Freud esta cuestión?, veremos también más adelante si aparece alguna respuesta.

Para dar cuenta de los cuestionamientos antes mencionados, Freud, al parecer parte de la tesis según la cual, todo hombre es potencialmente un poeta, lo que lo lleva, siguiendo su instinto y muy seguramente guiado por su teoría, a buscar los primeros indicios de la creación poética en el mundo infantil, equiparando el comportamiento del niño que juega con el del poeta y viceversa, dice Freud (1908): “todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio, o mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada”, (p. 127) y más adelante: “Ahora bien, el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo

dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva”. (p. 128). Esta equiparación permite a Freud establecer una relación entre el jugar del niño y el acto poético, en la medida en que ambos implican una creación que se distancia de la realidad efectiva, un insertar las cosas en un nuevo orden en el que se invierten grandes montos de afecto y que genera una ganancia de placer, pero hay todavía otra relación que se establece por continuidad, según Freud (1908), el niño apuntala lo imaginado en objetos pertenecientes al mundo real y esto distingue su actividad del fantasear que será característico del hombre adulto que se ve obligado a abandonar el juego por las exigencias, que en gran medida le impone la sociedad, pero en lugar de renunciar a la ganancia de placer que obtenía con el juego, se la procura ahora por la vía del fantasear que no es más que un subrogado del juego infantil, en palabras de Freud (1908): “Así el adulto cuando cesa de jugar, solo resigna el apuntalamiento en objetos reales; en vez de *jugar*, ahora *fantasea*.” (p.128).

Este estado de cosas permite inferir algo que será confirmado por Freud hacia el final del texto; que la creación poética al igual que la fantasía sería continuación y sustituto del juego infantil, poniéndose de manifiesto aquí, una primera relación entre la creación poética y el fantaseo, ambos serían sustitutos del juego infantil, pero: ¿porque el fantasear y la creación poética vienen a sustituir el juego?, ¿cuál era la ganancia que el niño obtenía con este?, si seguimos a Freud (1908) el cumplimiento de un deseo, el deseo de ser grande, de ser adulto, que estaría en la base del juego infantil, sin embargo, Freud no da explicación alguna de esta afirmación y deja el interrogante de porque el jugar infantil no puede ser dirigido por deseos de otra índole, no obstante, en esta medida los sueños diurnos y las creaciones de los poetas serían también cumplimientos de deseos, pero ¿qué tipo de

deseos?, deseos insatisfechos dirá Freud, solo sueña el insatisfecho, lo que deja entrever que la insatisfacción nos hace sujetos deseantes, y nos empuja hacia la fantasía que abre camino hacia el cumplimiento de nuestros deseos más íntimos, miremos lo que dice Freud (1908): “Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad.” (p. 129-130). Estos deseos, según Freud (1908), a pesar de sus diferencias pueden agruparse en dos categorías: “deseos ambiciosos” y “deseos eróticos”.

Todo este conocimiento sobre las fantasías y deseos de los seres humanos había sido obtenido por Freud en el ejercicio clínico con pacientes neuróticos, y a partir de estos hallazgos clínicos que permitieron una comprensión de las fantasías o sueños diurnos, trata de comprender el acto poético, lo que nos deja ver un poco su intención. Sin embargo, existe otro interés en Freud, encuentra algo en común, una homología en los mecanismos de la fantasía y la creación poética y pone de manifiesto otro camino que puede seguirse en aras de una comprensión más rica del sujeto y sus motivaciones, de un desarrollo de la teoría Psicoanalítica, pues es posible inferir, sin forzar las cosas, que si las creaciones poéticas se asemejan en mucho a las fantasías diurnas, al sueño y al jugar infantil, el estudio y análisis de estas pueda llevar a fines satisfactorios para la teoría e incluso para la aplicación de la misma en el campo clínico.

Freud vio en las creaciones de los poetas esas fantasías que remitían a las vivencias y deseos infantiles, y que sus pacientes llevaban también a consulta, vio en las creaciones poéticas al igual que en los sueños diurnos, un cumplimiento de deseo por la vía de la fantasía. Aquí, puede verse un interés que responde a la pregunta que se dijo guiaría el recorrido por el texto, Freud parece estar más interesado en explicar la creación poética a

partir de las elucidaciones que sobre la fantasía había adelantado en el trabajo con sus pacientes, es decir, se introduce en el campo de psicoanálisis aplicado. Sin embargo, también deja ver un interés que refleja un intento de comprensión de algunos aspectos del comportamiento humano a partir de un acercamiento a la poesía.

Freud (1908) encuentra, basado en los hallazgos clínicos, que las fantasías o sueños diurnos tienen como dice, una “marca temporal” y están determinadas por la vida de los sujetos, una fantasía dice:

Oscila en cierto modo entre tres momentos de nuestro representar. El trabajo anímico se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro que se figura como el cumplimiento de ese deseo... Vale decir pasado presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo. (p. 130)

Freud aplica este modelo explicativo de la fantasía a la creación poética, a partir de los tres tiempos y el deseo que los engarza, pretende Freud (1908) que la creación poética está determinada de igual forma por “la marca temporal ” y obedece a las mismas leyes que el fantasear, pues se plantea para explicar el acto poético que: “una intensa vivencia actual despierta en el poeta el recuerdo de una anterior, las más de las veces perteneciente a su niñez, desde la cual arranca entonces el deseo que se procura su cumplimiento en la creación poética”(p. 133), pero, cabe aquí preguntarse: ¿es la creación poética siempre un cumplimiento de deseo? y más aún a la manera como lo planteo Freud, ¿de deseos

insatisfechos relacionados con la ambición y el erotismo?, estos cuestionamientos quedaran para posteriores acercamientos.

Además del problema de donde el poeta saca sus materiales, Freud se había planteado la pregunta de cómo logra provocar en nosotros sentimientos tan fuertes, aquí tiene lugar la única situación que al parecer diferenciaría el fantasear del acto poético, a saber, que el poeta tiene la habilidad de insertar las cosas de cierto modo, de dar un giro a las situaciones, de realizar encubrimientos que le permiten poner en juego las fantasías más íntimas sin generar apatía, sino, antes bien, provocando el contento y la admiración de los espectadores o lectores, dice Freud (1908): “en la técnica para superar aquel escándalo, que sin duda tiene que ver con las barreras que se levantan entre cada yo singular y los otros, reside la auténtica *ars poética*.”(p. 135). Este contenido tiene que ver con dos cuestiones, en primer lugar con una ganancia estética o “prima de incentivación”, que el poeta nos brinda fundamentalmente a partir de sus juegos y encubrimientos del lenguaje y la otra, con la liberación de tensiones internas tal vez porque de alguna forma vemos cumplidos nuestros deseos y fantasías ocultas y gozamos sin remordimiento de ellos gracias a los juegos del poeta.

Pero intentemos todavía dar respuesta a la pregunta planteada al inicio, ¿Por qué Freud va a los poetas? Pues al parecer el interés más genuino que guía a Freud es el de comprender a partir de las elucidaciones que la clínica le había brindado sobre las fantasías la creación literaria, quiere entonces Freud y efectivamente lo hace, aplicar sus tesis al hacer del poeta, pero además, Freud quiere resaltar la estrecha relación que ha logrado conjeturar entre sueños diurnos y creaciones poéticas que a la larga estarían dando cuenta del deseo mismo del hombre y las múltiples variantes de que se sirve para dar

cumplimiento al mismo, Freud se percata de que los poetas dicen en sus creaciones algo que le interesa, el poeta pone algo en la obra que puede ayudar al Psicoanálisis.

Para finalizar, en el texto encontramos que Freud continúa en repetidas ocasiones explicando la creación poética a partir de la teoría Psicoanalítica, deslizándose así al terreno del psicoanálisis aplicado. Sin embargo, también lo vemos introducir elementos importantes como la homología que encuentra entre los mecanismos del fantasear y el hacer poético y el hecho de que de alguna forma ambas constituyan una expresión del deseo producto de la insatisfacción.

Con anterioridad al texto antes revisado, Freud había escrito acerca de una obra literaria en: *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen* (1906-1908), donde aborda una pequeña novela del escritor Alemán W, Jensen y creo que es allí donde por primera vez, muestra de forma contundente otra faceta, otro método, que lo guía en su acercamiento a la poesía. En este escrito, se aprecia un Freud prudente en su abordaje, que procede con cautela apegado casi a la letra de lo que dice el autor, podríamos decir, que se deja guiar por el poeta, buscando aquello que le puede enseñar, en este caso, acerca del mecanismo de los sueños y el delirio. Por tanto, intentaremos precisar en este texto lo que podríamos nombrar como, el otro abordaje, que realiza Freud a la literatura, tratando de poner en evidencia algunas afirmaciones que nos permitan identificar su método e ir tras la pista de lo que pretende transmitir.

Freud (1906-1908), busca en su trabajo abordar los sueños que el poeta pone en sus personajes, y al inicio del segundo capítulo de su escrito, se realiza el siguiente cuestionamiento, que refleja la posición prudente con la cual asume en este caso su trabajo:

En verdad, nuestro único propósito era indagar, con el auxilio de ciertos métodos analíticos, los dos o tres sueños esparcidos en el relato *Gradiva*. ¿Cómo pudo suceder que nos viéramos arrastrados a desmembrar toda la historia y a examinar los procesos anímicos en sus dos personajes principales? Ahora bien, en modo alguno fue un trabajo superfluo, sino una preparación necesaria. También cuando nos proponemos comprender los verdaderos sueños de una persona real debemos ocuparnos intensamente de su carácter y sus peripecias, y averiguar no sólo las vivencias que ha tenido poco antes del sueño sino aquellas de un remoto pasado. Y hasta creo que todavía no tenemos el camino expedito para consagrarnos a nuestra genuina tarea; hemos de demorarnos todavía en la obra poética misma, y efectuar algunos otros trabajos preparatorios. (p. 35)

Vemos a Freud cuestionarse sobre su práctica y preguntarse hasta donde es lícito su proceder, señalando que en nada fue algo superfluo, antes bien, era una práctica necesaria, pues efectivamente toma los sueños de los personajes como si fuesen reales, al punto de referirse a la obra como un: “estudio Psiquiátrico” (Freud, 1906-1908, p. 35) y establecer una serie de premisas que ubican al poeta en un lugar de privilegio respecto a la ciencia, en lo concerniente al conocimiento y descripción del alma humana. En realidad, piensa Freud, que el poeta ha plasmado con precisión algo del funcionamiento anímico y tiene en bastante estima lo que él dice, lo que no quiere decir que vaya a aplicar su teoría a los personajes, pues como él mismo permite apreciar, más bien aplica el método que ha aprendido en la interpretación de los sueños a la estructura narrativa de la obra, se apega a lo que el texto le muestra y extrae un conocimiento que después irá a contrastar con la experiencia clínica, es decir, se alimenta del poeta, porque le atribuye un saber acerca de la condición humana, del

alma humana, que sobrepasa al de la ciencia misma, él es quien más puede enseñarnos cuando se trata de eso, dice Freud (1906-1908):

(...) quizás hagamos menguado servicio a nuestro poeta en el juicio del público si calificamos de estudio psiquiátrico a su obra. Suele decirse que el poeta debe evitar los puntos de contacto con la psiquiatría y dejar a los médicos la descripción de estados anímicos patológicos. En verdad, nunca un genuino poeta obedeció a ese mandamiento. Es que describir la vida anímica de los seres humanos es su más auténtico dominio; en todos los tiempos ha sido el precursor de la ciencia y, por tanto, también de la psicología científica. (p. 37)

Y antes, al inicio del texto, en el primer capítulo, nos señala:

Ahora bien, los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia. (P. 8)

El poeta se nutre de una fuente distinta a la de la ciencia señala Freud y por esto lleva la delantera, no solo a la ciencia sino también al psicoanálisis, es su posición frente al poeta, posición que lo lleva a realizar un abordaje de la novela de Jensen, en la que, antes que nada, busca aprender, se deja enseñar del poeta apegándose siempre al texto, buscando encontrar algo que el poeta deposita allí, vale la pena aclarar, sin saberlo, Freud entiende que el poeta tiene un saber que no sabe, y es lo que mencionara con posterioridad en: *El poeta y el fantaseo (1908)*, texto antes revisado, cuando señala que el poeta mismo no puede dar cuenta de sus actos, de sus creaciones, lo que implica que su saber no es un

saber consciente, podríamos decir entonces, que el poeta tiene un saber no sabido acerca del inconsciente, y por esto se interesa Freud en la poesía en este caso, y por esta misma razón es que nos invita a tener a los poetas como “unos aliados valiosos”, porque ellos pueden enseñar algo al Psicoanálisis con sus creaciones.

Dos frases de Freud (1906-1907) en el texto de *Gradiva* nos pondrán en la vía que nos permitirá precisar, como se dijo en un inicio, la forma en que aborda la obra en este caso, esta es la primera:

Pero en lo demás, hemos de repetirlo, el poeta nos ha brindado un estudio psiquiátrico totalmente correcto, en el que podemos medir nuestra comprensión de la vida anímica: un historial clínico y de curación como destinado a recomendar ciertas doctrinas fundamentales de la ciencia médica del alma. ¡Rara cosa que el poeta haya hecho eso! ¿Qué decir si, preguntado, negara por completo semejante propósito? Es tan fácil aderezar las cosas, suponerles intenciones. . . ¿No somos más bien nosotros quienes introducimos de contrabando en el bello relato poético un sentido ajeno a su autor? Es posible; más adelante volveremos sobre esto. Pero provisionalmente hemos intentado prevenirnos de semejante interpretación tendenciosa reproduciendo el relato casi con las palabras de su autor, haciendo que él mismo nos proporcione texto y comentario. (p. 36-37)

Aquí vemos de nuevo acentuada la posición de Freud, tiene confianza plena en el poeta, en su saber y nos invita a no introducir nuestra propia interpretación, sino, más bien a seguirlo en su relato, interrogando la obra para ver que nos puede mostrar, aquí no vemos a Freud haciendo Psicobiografía y tampoco vemos que aplique su teoría con el fin de dar cuenta de la creación, más bien como nos indica, quiere seguir el relato al pie de la letra,

partiendo de los enigmas que la obra misma le señalan, dejando ver ya algo de la forma en que procede. La segunda frase ayudara a aclarar más la cuestión, dice Freud (1906-1908):

El poeta no nos deja rastrear los influjos que hicieron caer a nuestro héroe en ese estado de extrañamiento respecto de la mujer; sólo nos pone sobre la pista de que esa conducta no se explica por su disposición {constitucional}, sino que más bien encierra en sí una pieza de necesidad subjetiva fantástica –complementaríamos por nuestra cuenta: erótica. (p. 39)

El poeta no deja rastrear algo, allí Freud brinda una referencia clara respecto a su método, está rastreando en la obra las claves que le permitan comprender el asunto y para ello interroga la obra y sigue los signos que el poeta deja, que como dice, lo ponen en la pista de algo con relación al sujeto y su síntoma. Esto nos permite precisar algo, queda claro que en esta ocasión Freud no realiza Psicoanálisis aplicado, en ningún momento vemos que tome como objeto de su análisis ninguna vivencia de Jensen para avanzar en algo y mucho menos que vierta la teoría sobre la obra poética con el fin de dar cuenta sobre la misma, no aplica la clínica a la obra, más bien busca aprender de la creación misma, extraer un saber que luego buscara validar en su teoría, lo que nos pone de manifiesto, que lo que hace Freud es alimentarse de lo que la obra poética enseña, con la introducción de un método, que se basa en el análisis de la obra, en su desciframiento, para identificar las claves que nos revelen la verdad que el poeta deposita, sin saber, en su creación, y que como hemos visto no fue siempre el método que guio los pasos de Freud en su incursión en el terrenos de la poesía.

Como puede apreciarse, esta última postura de Freud es la que podemos decir, que es continuada por Lacan, por eso, ahora vamos a revisar algunos textos que permitan

establecer, la forma en que Lacan aborda la literatura y el interés que tiene, con el objetivo, de identificar qué diferencia su acercamiento, de lo que vimos con anterioridad en Freud.

En principio podemos decir, que Lacan tiene su forma particular de acercarse a la poesía y si bien hereda el método de Freud antes visto, él introduce cuestiones y realiza precisiones sobre otras ya planteadas, que le permitirán ubicarse en una posición, que podríamos llamar de privilegio, frente a la poesía, pues Lacan, advierte que en el inconsciente se trata ante todo, del lenguaje, del significante, de lo que se crea a partir de allí y que constituye al sujeto mismo, y creo que es aquí donde está la clave que va a diferenciar su acercamiento a la poesía del realizado por Freud. Miremos algo de lo que introduce Lacan.

Ya Freud (1908), había señalado, que la creación poética, al igual que las fantasías, tendrían su origen en la insatisfacción, los deseos insatisfechos, serían como se dijo, su fuente, pero es Lacan (1966-1967) quien va a precisar, que todo discurso, toda ilación significativa, por tanto también la poesía, en tanto construcción significativa, tendría su origen en una insatisfacción no consciente como esta de Freud, sino, una insatisfacción que podríamos llamar inconsciente, pues sería la insatisfacción que se funda en la falta primera, es decir, aquella que da origen al sujeto inscribiendo su deseo, aquella que lo divide.

Existe entonces una falta originaria que va a determinar las relaciones del sujeto con la realidad, Lacan (1966-1967) nos menciona lo siguiente en su seminario 14: *La lógica del fantasma*:

(...) es por eso que respecto a ese significante primero, del cual ya veremos cuál es, el sujeto tachado que ese significante cancela llega a surgir en un lugar en donde

hoy vamos a poder dar una fórmula que aún no ha sido dada: EL SUJETO TACHADO COMO TAL ES QUIEN [CE QUI] REPRESENTA PARA UN SIGNIFICANTE -ESE SIGNIFICANTE DE DONDE SURGIÓ- UN SENTIDO (...) Entiendo por “sentido” exactamente lo que les hice entender al comienzo de un año bajo la fórmula *Colourless green ideas sleep furiously*, lo cual puede traducirse en francés por lo siguiente, que pinta admirablemente el orden ordinario de sus cogitaciones: *ideas verdemente fuliginosas se adormecen con furor* (...) Esto, precisamente, a falta de saber que se dirigen todas a ese significante de la falta del sujeto que deviene un cierto primer significante a partir del momento en que el sujeto articula su discurso. A saber, aquello de lo cual todos los psicoanalistas se han dado cuenta bien sin embargo, aun cuando no hayan sabido decir nada que valga, a saber, el objeto *a* que en ese nivel cumple precisamente la función que Frege distingue del *Sinn* bajo el nombre de *Bedeutung*. Es la primera *Bedeutung*, el objeto *a*, el primer referente, la primera realidad, la *Bedeutung* que permanece porque, en últimas, es todo lo que queda del pensamiento al final de todos los discursos: (...) - A saber, lo que el Poeta puede escribir, sin saber lo que dice (p. 11-12)

Esto nos pone en la vía de aquello de lo que se trata para Lacan en su acercamiento a la poesía, es que el poeta sin saberlo, (sin saberlo, pues no es algo que él ponga ahí con intención, es su manera particular de moverse en el lenguaje, de hacer con el mismo, lo que le permite decir algo), nos habla de ese primer referente, podríamos decir que bordea con su construcción poética, aquello que como nos indica Lacan, estaría después de todos los discursos, eso que está más allá del sentido y que no puede ser apresado por él, nos habla de igual forma de ese significante primero, significante de la falta del sujeto, que deviene el primer significante y articula el discurso y las relaciones del mismo, es lo que Lacan introduce, en la articulación significativa, en su estructura, está la clave que encierra la

verdad del sujeto y por eso encontramos a lo largo de su enseñanza, una indicación precisa, de remitirnos a la poesía, pues está, en tanto juego significativo, atrapa algo sobre la subjetividad, sobre la realidad misma del hombre, realidad que mostrara Lacan (1966-1967) está dada como una ficción:

Después de esto, cómo definiremos *realidad*, lo que hace poco llamé el *listo-para-llevar el fantasma*, es decir, lo que constituye su marco. Veremos entonces que la realidad, toda la realidad humana, no es más que montaje de lo simbólico y de lo imaginario (p. 8)

Lacan nos muestra como la realidad del sujeto está dada por aquello a lo cual dedica su seminario 14, a saber, el fantasma fundamental, que podríamos nombrar como la construcción que el sujeto realiza para taponar aquello que falta y que va a determinar las relaciones que el mismo establece con la realidad y con los otros en tanto introduce una estructura del orden de la articulación significativa que determinará su modo de operar y el objeto *a*, aparecer allí cumpliendo la función de ese primer referente, de esa primera realidad, que posibilitará el surgimiento del sujeto.

Existe entonces una lógica que guía las relaciones del sujeto y esto es lo que trata de introducir Lacan en su seminario, producto de lo que podríamos llamar una aprehensión fantasmática de la realidad, ante la imposibilidad de nombrar aquello que falta y del mismo modo no hallar respuesta en el Otro. Aprehensión que se realiza, y esta es la clave, fundamentalmente a partir del significativo. Sin embargo, cabe aquí preguntarse: ¿cómo el fantasma, un concepto que guarda una estrecha relación con la fantasía, puede aportar, o mejor dicho, llevar dentro de sí una lógica, término formal siempre de la mano de la ciencia, que pretende darle un sentido racional a las acciones del hombre en la búsqueda de

conocimiento?, pues bien, es el mismo Lacan (1966 - 1967) quien nos señala refiriéndose a este asunto: “Es, sin duda, que el fantasma (tal como pretendemos instaurar su estatuto) no es tan radicalmente antinómico, como puede uno pensarlo a primera vista, de esa caracterización lógica que, propiamente hablando, lo desdeña.” (p. 3)

El fantasma no es antinómico de la lógica, antes bien, el introduce una lógica, cuya característica principal es que va tener la marca del inconsciente, por tanto la dificultad de articularla partiendo de los conceptos de la lógica formal, podríamos decir entonces, que el fantasma introduce una lógica “sin-sentido”, en tanto no es a través de la razón, que se puede articular, ya que no responde a sus leyes, y más adelante en el abordaje que Lacan realiza de Hamlet veremos cómo es el poeta, quien nos enseña algo acerca de los caminos, de los vericuetos del deseo guiado por el fantasma. Dice Lacan (1966-1967) refiriéndose al discurso inconsciente:

Entonces, ahí el asunto, lo puntúo de pasada, es que en suma uno interroga la verdad de un discurso que, si es cierto lo que dije hace poco, siguiendo a Freud, es la verdad de un discurso que puede decir sí y no, al mismo tiempo, de la misma cosa (puesto que es un discurso no sometido al principio de contradicción), y que al hacerlo, al decirlo, como curioso discurso, introduce una verdad. (p. 372)

El inconsciente no está sometido al principio de contradicción, él tiene sus propias leyes, no obedece a los principios de la lógica formal, ya que él puede decir si y no al mismo tiempo, y en la medida en que lo hace, en la medida en que escapa al sentido es que logra introducir una verdad, lo que nos pone en la línea de un asunto ya comentado, cuando abordamos la clase del seminario 18, titulada: *Lituraterra*, pues como veíamos, es el poeta quien logra de alguna forma, deslizarse del sentido al sin sentido, a través de su creación, y

es a partir de allí que logra decirnos algo, podría decirse, que es cuando él mismo articula un discurso “raro”, “absurdo” que puede igualmente, introducir una verdad sobre el hombre, pues como se insiste, esta verdad no puede ser apresada por las vías del sentido y la razón.

Lacan nos señala que esta estructura lógica que trata de articular, y a la cual otorga el nombre de fantasma, guarda una relación fundamental con el lenguaje, con el significante, ya que ella misma se constituye como un lenguaje al interior del inconsciente, dice Lacan (1966 - 1967):

Ven bien que al término de esta lógica del fantasma, término suficientemente justificado en el hecho que una vez más voy a volver a acentuar hoy: el fantasma está, de una manera mucho más precisa aún que todo el resto de lo inconsciente, estructurado como un lenguaje; puesto que a fin de cuentas el fantasma es una frase con una estructura gramatical que parece indicar entonces, al articular la lógica del fantasma –lo cual quiere decir, por ejemplo, plantear un cierto número de preguntas lógicas, algunas de las cuales, por simples que sean, han sido articuladas no muy a menudo (p. 351 -352)

Existe una lógica en tanto hay una estructura gramatical, una estructura significativa, sin embargo, no se trata de una estructura gramatical en el sentido corriente de dicho término, sería más bien, una gramática del inconsciente, que como vimos no puede ser explicada mediante ordenamientos lógico-rationales. Lo anterior nos sugiere la idea de la repetición, siempre vamos a ir a lo mismo, porque existe una lógica de la cual poco sabemos, que nos gobierna y nos impulsa a repetir en la búsqueda de aquello que perdimos

y jamás podremos alcanzar y que sin embargo, es lo que nos constituye propiamente como sujetos.

Es precisamente porque se constituye como un lenguaje que el fantasma puede ser descifrado a partir del juego significante, es por esto que si entendemos bien que el inconsciente en su totalidad opera como un lenguaje podremos ubicarnos en un lugar que nos permita leer lo que nos dice y no caer en sus trampas, y esto es lo que Lacan nos advierte todo el tiempo en su seminario, introduciendo desde el inicio un señalamiento esencial que guiara su recorrido y nos va a permitir entender de mejor forma lo que quiere transmitir, a saber: “El inconsciente está estructurado como un lenguaje (...) más que nunca, ha de tomarse al pie de la letra”. (p. 14) Atender esta insistencia de Lacan, que el inconsciente es ante todo lenguaje, que opera como un lenguaje, es lo que va a permitir que nos conquistemos un lugar, lugar que creemos ha conquistado Lacan y debería procurarse todo Psicoanalista, tanto en relación a la poesía, como a la clínica misma, lugar desde donde una mirada avisada le permite ver el juego sin caer en él, sino, antes bien, descifrar su lógica. Aquí resulta propicio traer a colación un planteamiento de Beatriz Maya (2012)¹, ya que puede ayudarnos a entender la posición en que se ubica Lacan, miremos la frase, donde se refiere a la relación del poeta, en este caso Poe, con el saber y lo que hace Lacan:

Se trata de una relación particular y distinta al saber, no es un saber preconcebido, un “saber herramienta” que pueda utilizar al antojo; digamos que se deja tomar por el saber estructural y lo deposita a la manera de una ficción; luego llega Lacan quien igualmente no utiliza el saber teórico para leer a Poe, insisto, se deja tomar también por el saber que está ya escrito en la obra. Entonces no es ni un saber de Lacan, ni un

¹ Maya, B. (2012) *Psicoanálisis y literatura: un encuentro*. Trabajo inédito.

saber de Poe, se trata del saber que está ahí para ser nombrado (...) Lacan quiere explicar lo que Poe nos enseña sobre el sujeto y que no aparece a nuestra mirada; tal vez, porque frente al cuento estamos en la posición una, de una mirada que no ve nada, Lacan estaría en la tercera. Allí mismo podemos situar a Poe, puede ver y sabe, por eso puede engañarnos. (p. 8)

Como vemos, según Maya (2012) Lacan se encuentra ubicado en esa posición tercera, posición del que ve, que le fue posible identificar a partir de la revisión del análisis del cuento de Poe: *La carta robada*, que realiza Lacan, donde se identifica un sujeto que se encarna en tres personajes: “Una mirada que no ve, una mirada que ve que la primera no ve nada y se engaña (...) una mirada que ve que dejan lo que ha de esconderse al descubierto.” (Maya, 2012, p. 7)²

Lacan, como nos dijo, se encuentra ubicado en esa posición de aquel que puede ver lo que pasa, pues no se deja llevar por la ficción significativa, más bien se detiene ante ella y busca siempre lo que hay detrás, lo que ésta esconde acerca del sujeto tal y como lo hace en la clínica, y es desde esta posición, del que puede ver, podemos decir más allá de la apariencia, que Lacan mira la creación poética y es esto lo que le permite pararse un poco más allá y más acá de todo discurso, pues una mirada le indica sobre la ficción, escuchemos de nuevo algo que nos señala Maya (2012)³:

La realidad que da materia a la poesía, ya ha sido construida como ficción .Es decir que a partir del fantasma, ficción singular, se construye la poesía, por eso ella tendrá necesariamente estructura de ficción y por lo tanto es posible a través de ella, indagar por la forma como la verdad del deseo se estructura. (p. 3)

² Maya, B. (2012) *Psicoanálisis y literatura: un encuentro*. Trabajo inédito.

³ *Ibidem*.

Este planteamiento nos sugiere una conclusión importante, es con la misma ficción, con el fantasma, que se construyen las creaciones poéticas, por eso ellas mismas tienen una estructura de ficción y es en esta medida, que se puede indagar en ellas algo acerca de la verdad del hombre, de su deseo, por esto las obras literarias, las creaciones poéticas pueden ilustrarnos como lo haría un caso clínico cualquiera.

Es por ponerse en este lugar ante la creación poética que Lacan saca el mayor provecho en su acercamiento a la literatura, esta es a mi juicio su posición más genuina y la que nos quiso enseñar a través de sus seminarios, hay que estar siempre prestos a leer lo que hay tras el significante, poniendo de relieve algo que la poesía, enseña al Psicoanálisis, el poeta enseña al analista, acerca de cómo conducirse para desenmarañar lo real, le enseña a no perderse en el decir mentiroso de la ficción significativa, y Lacan advierte esto en la medida en que, como señaló Maya (2012) él mismo se deja arrastrar por el saber que el poeta pone allí, a partir de la ficción y esto es lo que determina la posición que asume frente a la creación poética, es por ello que podemos decir que a Lacan le interesa la poesía en tanto esta atrapa dentro de lo simbólico, algo de lo Real y esto es lo que se dispone siempre a desentrañar en la obra poética, de la misma forma que se conduce en la clínica, descifrando la estructura significativa y como la obra es una construcción simbólica, también en ella se puede descifrar algo acerca del deseo, Lacan lo advierte todo el tiempo, también en ella, que es juego significativo, puede retornar algo acerca de la verdad del sujeto, pues al igual que en la metáfora retorna algo, concerniente a la división del sujeto, en la poesía misma se escucha algo acerca de esa división, acerca de la falta, del deseo, y esto es lo que nos indicó Lacan con anterioridad cuando mencionaba aquello que el poeta lograba escribir sin saberlo, por eso a Lacan no le interesa el sentido de la obra, pues este es

semblante ficción, le interesa algo que la obra atrapa acerca de la subjetividad, acerca de eso real imposible de decirse, algo que el poeta logra poner en juego a partir de su creación acerca de lo real y esto es lo que se dispone siempre a descifrar, lo que marca una diferencia notoria con Freud, si bien Lacan reconoce siempre estar partiendo de su enseñanza. Es que lo real es precisamente eso imposible de decirse, de ser apresado, pero el poeta con su construcción lograría de alguna forma indicarlo.

Como vemos, siempre el deseo es puesto en el centro de la verdad que concierne al sujeto, pues esto es lo que lo constituye, es lo que está en juego siempre, dice Lacan (1966 - 1967):

(...) que el deseo en el centro de este aparato, de este marco que llamamos realidad es, así mismo, propiamente hablando, lo que transcurre, como lo articulé desde siempre, lo que es importante distinguir de la realidad humana y que, propiamente hablando, es lo real que nunca es más que entrevisto, entrevisto cuando vacila la máscara que es la del fantasma, a saber, lo mismo que aprehendió Spinoza cuando dijo: “el deseo es la esencia del hombre”. A decir verdad, esa palabra “hombre” es un término de transición imposible de conservar en un sistema ateológico, que no es el caso de Spinoza. A esta fórmula de Spinoza hemos de sustituir sencillamente esta fórmula, esta fórmula cuyo desconocimiento conduce al psicoanálisis a las más burdas aberraciones, a saber, que EL DESEO ES LA ESENCIA DE LA REALIDAD. (p. 8-9)

Que el deseo es la esencia del hombre, o mejor, de la realidad, quiere decir que el sujeto está dividido por el deseo mismo, y esto es lo que determina su realidad, pues el deseo, es lo real que está en juego, el deseo es aquello que el sujeto no puede nombrar, es aquello que se escapa, el sujeto no logra saber qué es lo que quiere, pero el fantasma viene

y se ofrece como puente, a través del fantasma encuentra un vehículo, el fantasma, que es lenguaje, que es una frase, engancha el deseo y lo conduce a un objeto, podríamos decir que lo atrapa en su estructura, le otorga una lógica, algo donde el sujeto siempre cae en busca de lo mismo:

Que me baste con evocar que el deseo no es algo así, en efecto, cuya verdad sea tan simple definir (...) Porque la verdad del deseo... [risita] ¡eso es tangible!... Eh... siempre tenemos que vérnosla con ésta, porque es por eso que la gente viene a buscarnos: sobre el tema de lo que sucede, para ellos, cuando el deseo... llega... ¡a lo que se llama “la hora de la verdad”! Esto significa: he deseado mucho algo –cualquier cosa– pero estoy ahí delante, puedo obtenerlo, ¡y es ahí donde ocurre un accidente! (...) Sí. *El deseo...* ya intenté explicarlo, *es falta...* No fui yo quien inventó eso, se lo sabe desde hace mucho, se han hecho otras deducciones al respecto, pero es de ahí de donde se ha partido porque uno no puede partir sino de ahí: fue Sócrates. *El deseo es falta en su esencia misma.* Y esto tiene un sentido: es que no hay objeto con el que se satisfaga el deseo, aun si hay objetos que son *causa* del deseo. (Lacan, 1966–1967, p. 375)

Y es que estos objetos pueden ser causa de deseo, precisamente en la medida en que el fantasma, como se dijo, lo vehiculiza, es el fantasma quien introduce el deseo y por tanto la ficción, y Lacan (1966 -1967) nos lo indica cuando dice:

El punto de las tripas al que les apunta para hacerles creer que comprenden cosas de cuando en cuando, es ese, es esa cosita secreta, aislada, que tienen ustedes adentro en la forma del fantasma, y que creen ustedes comprender porque él despierta en ustedes la dimensión del deseo (...) Eso es, muy simplemente, de lo que se trata en lo que se llama *comprensión* (...) Y recordarlo tiene aquí su importancia. Porque... no es

porque en promedio todos cuantos son ustedes, digo, para la mayoría, un tanto neuróticos en los bordes, el fantasma les da la medida de la comprensión precisamente en ese nivel en que el fantasma despierta en ustedes el deseo (lo cual no es poca cosa puesto que es lo que centra el mundo de ustedes). (p. 354)

El fantasma despierta en nosotros la dimensión del deseo y nos hace decir “yo quiero”, y en esa medida creemos que comprendemos de qué se trata, el fantasma permite entonces que una demanda se introduzca por la vía del significante y el deseo de alguna forma se inserte allí:

(...) Es de la demanda –y fundamentalmente de la demanda– que surge el deseo. Es justamente por eso que el deseo en lo inconsciente está estructurado como un lenguaje. ¡Puesto que de ahí sale! (...) Es una lástima que yo tenga que vociferar esas cosas, que están absolutamente al alcance de cualquiera. Y que regularmente se omiten y olvidan en todo lo que se elucubra sobre las teorías más simples que conciernen al psicoanálisis. (...) ¡Eso es! Esto quiere decir, al mismo tiempo, que es en ese deseo, que no es más que un subproducto de la demanda (no tengo por qué hacerles la teoría de esto), es justamente ahí que se capta por qué está *en su naturaleza* no ser satisfecho (...) Porque si el deseo surge de la dimensión de la demanda, aún si la demanda es satisfecha en el plano de la necesidad que la suscitó, está en la naturaleza de la demanda –puesto que ha sido lenguajera– engendrar esta falla del deseo que proviene del hecho de que es demanda articulada y que hace que hay algo *desplazado*, que hace del objeto de la demanda impropio para satisfacer el deseo (...) No hay posibilidades de que el deseo sea satisfecho, uno sólo puede satisfacer la demanda. (Lacan, 1966 – 1967, p. 378)

Es que el sujeto está barrado porque hay una falta primera, lo que va ocasionar la aprehensión fantasmática, pues el sujeto pone en el lugar de la falta, el significante, la fantasía que determina su realidad y guía su deseo, en tanto esta introduce una lógica que determinará sus acciones, pero el deseo mismo no puede ser satisfecho y la ficción está dada por estos objetos a los que nos fija el fantasma en donde se busca una satisfacción y que sin embargo, al fin de cuentas, no logran satisfacer nada.

Esta es la verdad que interesa al Psicoanálisis, la verdad sobre el deseo mismo que es en esencia la falta, aquello de lo cual el sujeto no puede dar cuenta. Aquí vale la pena recordar una estrofa de un poema, titulado: *El son del viento*, del poeta Antioqueño Porfirio Barba Jacob (s. f.) que aparece en una recopilación de su poesía que lleva por nombre: *Poesía popular*, donde nos deja ver algo que atrapa, algo que se introduce en su creación sobre esta insatisfacción del deseo y la búsqueda del hombre, el poeta dice lo siguiente:

Y en la flor fugaz del momento,
buscar el aroma perdido
Y en un deleite sin pensamiento,
hallar la clave del olvido.

La justeza de estas líneas está dada en la medida en que ellas describen, sitúan algo, acerca de lo que podríamos llamar, la eterna búsqueda del hombre y su error ante la imposibilidad de hallar en los múltiples objetos eso que lo satisfaga y eso perdido a que hace alusión el poeta, es precisamente aquello que no se puede encontrar, pues como nos señalaba anteriormente Lacan el deseo es ante todo la falta, es lo que no puede ser satisfecho.

La máscara del fantasma es lo que logramos ver, es el semblante del deseo, aquello que lo soporta en la medida en que introduce una lógica basada en una articulación significativa, que guía las relaciones del sujeto. El deseo no puede ser satisfecho, es la propia fantasía significativa la que nos detiene ante un objeto introduciendo una demanda, es por ello que la experiencia analítica busca, intervenir desde la estructura lógica del sujeto para descifrar su fantasma, la estructura significativa que lo determina y encierra la verdad de su deseo y es de la misma forma que Lacan aborda la creación literaria, según precisa Maya (2012)⁴ pues parte de la estructura lógica del texto para descifrar en el juego significativo la verdad que el poeta nos entrega. Escuchemos lo que dice:

(...) podemos afirmar que Lacan no hace psicoanálisis aplicado, ni tampoco busca una hermenéutica, mucho menos vamos a encontrar a Lacan haciendo psicobiografía, es decir, tratando de explicar la obra por la vida del autor. No le interesa el sentido sino la estructura de la obra que lo lleva por otros caminos, justamente el camino pedregoso de lo Real. (p. 4)

Abordemos ahora otro texto de Lacan, titulado: *El mito individual del neurótico*, que aparece publicado como seminario 0, donde se interroga por la esencia misma de la experiencia analítica, introduciendo algunas cuestiones que ayudaran a entender porque su interés en la poesía.

Lacan (1985), en su texto nos señala de entrada que el Psicoanálisis, dada su particularidad, estaría más ligado al campo de las artes que de la ciencia, sin embargo, aclara que no se refiere al arte en el sentido simple de una técnica, un método, una praxis, sino más bien, en el sentido del arte liberal que se dio en la época medieval, arte del que

⁴ Maya, B. (2012) *Psicoanálisis y literatura: un encuentro*. Trabajo inédito.

asegura, surgieron con posterioridad todas las ciencias, señalando, que la particularidad de estas artes y lo que las diferenciaba de las ciencias era que, en estas existía una: “permanencia en primer plano de algo que puede denominarse su relación esencial, básica, con la medida del hombre.” (Lacan, 1985, p. 38) Para Lacan el discurso científico no guarda esta relación fundamental, con aquello que es más propio del hombre, y es el Psicoanálisis quien más cerca está de esto, pues, él es quien se comporta como estas artes gracias a lo que podríamos llamar la puesta en primer plano del lenguaje y la palabra, que como hemos visto determinan al hombre en su esencia misma, Lacan (1985), nos señala:

Creo que tal vez el psicoanálisis es actualmente la única disciplina comparable con aquellas artes liberales, debido a esa relación interna que no se agota jamás, que es cíclica, cerrada sobre sí misma: la relación de la medida del hombre consigo mismo, y muy especialmente, y por excelencia, el uso del lenguaje, el uso de la palabra... Esto hace que la experiencia analítica no se agote en ninguna relación, que decisiva y definitivamente no sea objetivable, dado que en definitiva la propia relación analítica implica siempre en su seno la constitución de una verdad, que en cierta forma no puede ser dicha, puesto que la palabra es la que la constituye y dice y habría entonces que decir la palabra misma, y esto, propiamente hablando, no puede ser dicho en tanto que palabra. (p. 38)

Como vemos, Lacan ubica en el centro de la relación analítica el lenguaje, el uso de la palabra, enfatizando en que, la experiencia analítica en su seno, implica siempre la constitución de una verdad, la del sujeto, que hace imposible que la experiencia analítica se agote y pueda ser objetivada ya que esta verdad como se ha visto, no puede ser dicha, pues la palabra misma es quien la constituye, Lacan sabe entonces, que la verdad del sujeto, no puede ser dada por el sentido, y atrapada como una totalidad y en esto es en lo que insiste

en el seminario 14 cuando nos dice: “(...) ningún significante -así sea, y muy precisamente cuando es reducido a su forma mínima, aquel que llamamos la letra- podría significarse a sí mismo. (Lacan, 1966-1967, p. 19).

Otra vez está en juego la verdad del sujeto, verdad imposible de decir, sin embargo, Lacan trata de mostrarnos que esta verdad del hombre si bien no puede ser dicha en tanto palabra, puede ser nombrada de alguna forma a través del mito, se puede aludir a ella en tanto que mito, entendiendo aquí el mito a partir de la definición que nos brinda el mismo Lacan (1985):

El mito es precisamente lo que puede ser definido como otorgando 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... No puede ser apresada ni apresarse ese movimiento de acceso a la verdad como una verdad objetiva, sólo puede expresarla en forma mítica. (p. 39)

La verdad solo puede ser dicha en forma de mito, esto es lo que ubica al mito en el seno de la relación analítica, que como se dijo, busca siempre la constitución de una verdad, y esto es lo que muestra Lacan cuando habla del mito individual que se construye el neurótico para significar las relaciones familiares esenciales que lo constituyen y determinan, tomando como punto de partida para su análisis el caso particular del hombre de las ratas, con el que muestra como el sujeto se ve inmerso en cierto universo imaginario, hecho que ilustra lo mencionado anteriormente por Lacan, a saber, que la realidad es ante todo montaje de lo simbólico y lo imaginario, siendo conducido a un sin número de comportamientos con los que busca librarse de la angustia, de los temores obsesivos, en los

que esa construcción mítica juega un papel determinante y Lacan va a tomar precisamente una obra de Goethe con la intención de ilustrar lo que describe acerca de ese mito neurótico y los roles que hace asumir al sujeto, aclarando desde el comienzo, que pasará al campo de la ficción literaria, es decir, que ya no va a moverse en el campo del caso clínico, sino en el de la ficción, con la intención de ilustrar a partir de allí lo que pasa.

La obra que Lacan toma es una que ya había sido blanco de las interpretaciones de Freud, se trata de: *Poesía y verdad*, escrito autobiográfico de Goethe, lo que permite preguntarse: ¿Por qué Lacan aborda una autobiografía, pretenderá hacer Psicobiografía?, veremos que no. Lacan (1985), menciona que el poeta se ha dado la libertad de introducir ahí la ficción, por lo que puede decirse que estrictamente no es un escrito autobiográfico, sino una creación literaria, en la que intervienen también narraciones de acontecimientos realmente vividos por el poeta, y es a partir de allí, de la ficción que la obra introduce, que Lacan se va a permitir tomarla para ilustrar a partir de sus juegos lo que ya nos dejó ver qué sucede en un caso clínico de neurosis obsesiva, lo que marca una diferencia con Freud, en el acercamiento a esta obra, ya que como vimos este hace Psicobiografía con Goethe, a partir de la misma, mientras que, podríamos decir, que a Lacan lo que le interesa, es la forma como el poeta, haciendo uso de la palabra, nos habla acerca de la verdad desde el mito, como el poeta es capaz de poner en su creación, aquello que el paciente neurótico realmente vive, producto de su obsesión y el mito individual que se construye, para significar sus relaciones, pues ya Lacan (1985) señaló que ese drama que el sujeto vive es:

(...) exactamente lo que se denomina la manifestación del mito individual del neurótico, en tanto expresa sin duda en una forma cerrada al sujeto pero no totalmente cerrada, lejos de serlo, al que lo observa y lo ayuda a liberarse en esa ocasión, algo que

refleja exactamente, aunque resulte evidente que la relación no se ha elucidado totalmente en la forma puramente fáctica con que expuse la relación inicial, inaugural entre el padre, la madre y el personaje más o menos borrado en el pasado del amigo...

(p. 47)

Existe entonces una relación fundamental entre la poesía y la verdad, pues la poesía podríamos decir que entrega también esa forma discursiva a eso que no puede ser nombrado y escapa siempre a la racionalización y Lacan nos muestra en este caso como la verdad en la neurosis obsesiva es una verdad que se construye de forma mítica y esto es lo que quiere decir cuando nos habla de poesía y verdad en la neurosis.

Podemos inferir entonces, que a Lacan le interesa como la poesía consigue una forma de significar eso que falta, una forma de aludir, de atrapar, si se me permite la expresión, aquello de lo que no sabemos nada y por tanto no es posible darle un significado, un concepto formal, y esto guardaría una relación estrecha con aquello que la experiencia analítica busca, con su realidad fundamental, pues la experiencia analítica busca la constitución de una verdad, verdad que solo puede ser nombrada a partir del mito, por tanto esta apuntaría a un saber, saber en falta porque no tiene sentido, pero, que por ello, bordea lo real, busca llegar a un saber sobre lo real del sujeto, sobre su fantasma fundamental, busca alumbrar su verdad, miremos la frase con la que Lacan termina su trabajo:

Y es en fin una frase de Goethe, la última, la que para mí constituye la clave y el resorte de nuestra búsqueda, de nuestra experiencia analítica. Son palabras muy conocidas pronunciadas antes de sumergirse con los ojos abiertos en el negro abismo:

"Luz, más luz". "Mehr Licht". (p. 59)

Vemos entonces como Lacan aborda una obra de Goethe, no con la intención de analizarlo, sino más bien, para ilustrar algo que viene sosteniendo acerca del mito del neurótico, porque piensa que la poesía en su juego significante atrapa algo de la verdad concerniente al sujeto.

Revisemos ahora el seminario 6: *El deseo y su interpretación*, donde Lacan aborda una obra poética, más exactamente, Hamlet de Shakespeare, con la intención de encontrar allí, más precisión sobre su método y el interés que tiene en la creación poética.

En el presente seminario Lacan se interroga por el deseo y su interpretación, y de entrada nos da una indicación de lo que busca con Hamlet. Es que él ve precisamente en el tema que introduce la obra, algo que le puede aportar para este fin, encuentra una posibilidad que puede guiarlo en el esclarecimiento de este tema crucial, dice Lacan (1958 - 1959), refiriéndose al respecto: “Si avanzáramos por esa abertura, de golpe nos veríamos llevados a uno de los temas más primitivos del pensamiento de Freud, concerniente al modo en que se organizan las coordenadas del deseo.” (p. 260)

Lacan nos refiere que el tema de Hamlet es introducido por primera vez, al igual que el Edipo, en: *La interpretación de los sueños (1900-1901)*, siendo ubicado en un rango equivalente a este, hecho que lo lleva a interrogarse, por aquello que quiso decir Freud introduciendo el tema de Hamlet, para lo cual realiza un recorrido por distintos pasajes que considera significativos, del abordaje que realiza este de la obra de Shakespeare, cuyos análisis aparecen de igual forma en el texto antes citado, pero, antes de introducirse en este abordaje del texto de Freud, Lacan llama la atención sobre el hecho de que, el asunto del complejo de Edipo, fuese introducido a partir del análisis de los sueños de muerte de

personas queridas, y es precisamente a partir de un sueño que trae Freud, sobre un padre muerto, pero, que aparece en el apartado acerca de: *los sueños absurdos*, que Lacan va a extraer algo que será crucial para establecer la diferencia existente, entre Hamlet y Edipo, pues para él no se trata de lo mismo, es el asunto referido como: “él no sabía”, que introduce Freud en el análisis de este sueño, absurdo por demás y que estaría en la base de lo que acontece con Edipo, ya que el crimen de Edipo es cometido desde lo inconsciente. Miremos el sueño que analiza Freud (1900-1901):

Así, un hombre que había cuidado a su padre durante la enfermedad de este, y sufrió mucho a causa de su muerte, tuvo tiempo después este sueño disparatado: *El padre estaba de nuevo con vida y hablaba con él como solía, pero* (esto era lo asombroso) *estaba no obstante muerto, sólo que no lo sabía*. Se comprenderá este sueño si a continuación de “estaba no obstante muerto” se agrega “a causa del deseo del soñante”, y si se completa “sólo que no lo sabía” así: el soñante “no sabía que tenía este deseo”. Mientras asistía a su padre enfermo, el hijo había deseado repetidas veces que él muriese, vale decir, había engendrado el pensamiento verdaderamente piadoso de que por fin viniese la muerte a poner término a esta tortura. Sobrevenida la muerte, y durante el duelo, este mismo deseo del hijo compasivo devino reproche inconsciente, como si con él hubiera contribuido realmente a acortar la vida del enfermo. Y por el despertar de las más tempranas mociones infantiles contra el padre fue posible que ese reproche se expresara como sueño; pero precisamente a causa de la oposición inconmensurable entre el excitador del sueño y el pensamiento onírico debió cobrar aquel una apariencia tan absurda. (p. 430)

Este es el sueño analizado por Freud, donde introduce, en su interpretación este: “*él no sabía*”, para dar cuenta del significado de dicho sueño, donde este *no saber* encarnado

en el padre, representaría el deseo inconsciente bajo esa forma sesgada que hace que el soñante a su vez, no sepa que tiene este deseo de muerte contra el padre, que no sepa que lo que está en juego es su propio deseo de muerte contra el padre y la culpa que suscita este deseo.

Lacan va a retomar este sueño abordado por Freud, para articularlo justamente a lo que acontece con Edipo. Miremos lo que analiza Lacan (1958-1959):

El famoso *él no sabía* aparece en el sueño bajo una forma que de alguna manera es encarnada por el padre mismo y en el lugar del padre. Bajo la forma del *él no sabía*, lo que se enuncia es precisamente el hecho de que el padre es inconsciente. La imagen del padre encarna aquí el inconsciente mismo del sujeto -y también su propio anhelo inconsciente de muerte contra su padre (...) El hijo tiene otro anhelo para con su padre, un anhelo que conoce, y por eso puede desear que el padre no lo conozca. Es una suerte de anhelo caritativo, de ruego por una muerte aliviadora. Se ve entonces que la inconciencia del sujeto concerniente al anhelo edípico de muerte está encarnada, en la imagen del sueño, bajo la forma del anhelo de que el padre no sepa que el hijo tuvo contra él el anhelo de muerte aliviadora. *Él no sabía*, dice el sueño absurdamente, *que estaba muerto*. (p. 261-262)

Es de esto de lo que se trata en Edipo, este “*él no sabía*” que retoma Lacan a partir del análisis del sueño de Freud, estaría en la base misma del drama edípico, ya que Edipo realiza su deseo de forma inconsciente, él no sabe de su crimen hasta el final de la obra, y cuando lo sabe, ya conocemos el desenlace trágico con que termina la historia, en el texto de Shakespeare, por el contrario, y es lo que advierte Lacan, lo significativo es que el padre sepa, y que él, su fantasma, sea quien le haga saber a Hamlet acerca del crimen que se ha

cometido contra él, que le diga que ha sido asesinado según el deseo de su hermano, siendo así que Hamlet se ve confrontado con su propio deseo cuando su padre le revela el crimen que se ha cometido contra él, se le presenta a él mismo lo que podría nombrarse como una revelación inconsciente de su propio deseo, por lo que se puede decir que Hamlet sabe desde el inicio, conoce su crimen, es culpable desde el inicio mismo de la obra y esto determina su posición ubicándolo en un escenario del que veremos no saldrá bien librado, lo que establece una diferencia sustancial con Edipo, miremos lo que dice Lacan (1958 - 1959), respecto a lo que ha logrado identificar en Hamlet que guarda una diferencia respecto a Edipo, y donde nos deja captar de paso algo de su método:

Así, el *él no sabía que estaba muerto*, que pusimos en evidencia en el análisis del sueño del padre muerto, tiene un alcance fundamental (...) Lo que tenemos frente a nosotros es una obra cuyas hebras, cuyas primeras hebras, comenzaremos a separar (...) Primera hebra. Aquí el padre sabe muy bien que está muerto – muerto según el anhelo de aquel que quería tomar su lugar, a saber, Claudio, que es su hermano. (p. 266-267)

El padre aquí sabe que está muerto y algo que no deja de llamar la atención de Lacan, es que la obra esté construida justamente de tal manera que el padre sepa la verdad sobre el crimen, y sea él quien la traiga a conocimiento de Hamlet. Es aquí donde esta una de las claves del asunto y esta es según Lacan la variación que ha introducido el poeta en la saga, pues con Hamlet sucede lo mismo que con muchas obras literarias, que son continuación de narraciones antiguas, de sagas primitivas y es la propia voz del poeta, su propia forma de decir y articular las cosas, la que va a otorgar la particularidad a la obra. Lacan (1958-1959) nos dice en el abordaje de Hamlet refiriéndose al padre y la organización de la obra:

El crimen está oculto, no para él, sino para el mundo, ése que es representado sobre el escenario. Éste es un punto absolutamente esencial, sin el cual, por supuesto, el drama de *Hamlet* no habría podido existir siquiera (...) ésa es la diferencia esencial que Shakespeare introdujo con respecto a la saga primitiva, en la cual el asesinato del rey tuvo lugar delante de todos, bajo un pretexto que incumbe en efecto a sus relaciones con su esposa. Allí el rey también es masacrado por su hermano pero todo el mundo lo sabe, mientras que en *Hamlet* la cosa está oculta pero el padre sí la conoce, y éste es el punto importante (...) El padre mismo es quien viene a informarnoslo (...) Y en efecto, si se trata del tema edípico, ya sabemos mucho al respecto. Pero en la construcción del tema de *Hamlet*, está claro que aún no hemos llegado a saberlo. Lo significativo es que la fábula está hecha de manera que el padre lo sepa. (p. 267-268)

Es el padre quien hace saber a Hamlet acerca del crimen que ha sido cometido, es el padre entonces, quien tiene el saber sobre el crimen y se lo hace saber a él, y es en la medida en que le revela que ha sido asesinado por Claudio, su hermano y le da la orden de vengarlo, que algo empieza a jugar en Hamlet que le dificulta la realización de su acto, pues como se verá, Hamlet asume una relación bastante particular con este personaje que ha tomado el lugar de su padre en el trono.

Lacan ubica como un asunto fundamental, el saber que tiene el padre sobre el crimen, es que como nos ha señalado, el drama de Hamlet solo puede existir, en la medida en que esto está articulado así, es decir, en la medida en que el crimen permanece oculto a todo el mundo, menos al padre, que retorna en forma de fantasma y es quien le hace saber a Hamlet la verdad acerca de lo sucedido, que el padre lo sepa y le haga saber a Hamlet, ahí está un punto crucial.

Lacan da cuenta de lo anterior a partir de lo que ha llamado el desprendimiento de esa primera fibra del relato, que nos deja ver un poco, la forma en que se conduce, apegado al análisis de la narración y lo que el poeta deposita allí, y precisamente este desprendimiento, esta identificación de una fibra, de un acorde distinto en ambas obras, es lo que le permite establecer una diferencia sustancial en la constitución de los dos dramas: Hamlet y Edipo rey, dice Lacan (1958-1959):

Aquí está en juego un elemento esencial, y ésta es una primera diferencia, en la hebra, con respecto a la fabulación fundamental, primera, del drama de Edipo. Edipo no sabe. Cuando sabe todo, el drama se desencadena, lo cual llega hasta su autocastigo, es decir, hasta la liquidación de la situación por parte de él mismo. Pero el crimen edípico es cometido sin darse cuenta. En *Hamlet*, el crimen edípico es sabido, y sabido por su víctima, la cual aparece para darlo a conocer al sujeto. (p. 268)

Lo anterior nos revela algo de la forma en que procede Lacan en el abordaje que realiza de la obra de Shakespeare, Lacan advierte que existe una modificación del drama, el poeta ha introducido algo, en la construcción de la fábula, en su estructura, que cambia la situación, en Hamlet por tanto, no se trata de lo mismo que en Edipo y para discernir esto, realiza una comparación estructural de ambas obras, para mostrar lo que las diferencia en su constitución misma, que como vemos, estaría dado por el saber, en Edipo, todo parece estar basado en este: “*él no sabía*”, en Hamlet, por el contrario: “*él sabía que estaba muerto*”. Es el saber que tiene el padre sobre el crimen, pues aquí el padre sabe efectivamente que está muerto, muerto según el deseo de Claudio, su hermano, lo que determinará el desarrollo mismo de la obra y la posición de Hamlet frente al acto que se propone realizar.

Lacan procede como vemos, apegado siempre al texto, leyendo aquello que el poeta introduce, yendo a la estructura de la obra y desprendiendo las fibras del texto mismo, en busca de identificar sus puntos clave, en busca de articular, de descifrar en este caso, aquello que pasa con Hamlet, pues para él, como hemos visto, su drama, no se explica por el drama de Edipo, ya que los dos son puestos en una posición bastante distinta en las dos tragedias.

Es el mismo Lacan (1958-959) quien más adelante nos va a brindar una indicación precisa sobre el método que utiliza en este acercamiento:

Ven por qué camino avanzamos, y con ayuda de qué método. Es un método clásico que procede por medio de la comparación, de la correlación, entre las diferentes hebras de la estructura considerada como un todo articulado - y en ningún lugar hay más articulación que en lo que atañe al dominio del significante (...) Procedemos por medio de una suerte de comparación entre las hebras homólogas en ambas piezas, *Edipo y Hamlet*, en la medida en que Freud las cotejó, y a fin de captar la coherencia de las cosas. Si, en uno de los dos dramas, una de las teclas del teclado se encuentra bajo un signo opuesto a aquel en que ella está en el otro, intentamos ver si, por qué, cómo, en qué medida, se produce en el otro una modificación correlativa de sentido opuesto. Se supone que poner en evidencia esas correlaciones nos conduce a la coyuntura del tipo de causalidad que está en juego en esos dramas. (p. 268)

Uno de los acordes está en el lado opuesto a como está en el otro drama, resuena diferente, es lo que identifica Lacan y esto es precisamente lo que va a determinar la posición que asumen los protagonistas de las dos tragedias y las relaciones que establecen, Edipo comete su crimen inconscientemente, realiza su deseo de forma inconsciente, en

cambio Hamlet, no puede efectuarlo así, él tiene que dar todo un rodeo antes de llevar a cabo aquello que le es impuesto, antes de poder cumplir su deseo, y esto guarda una estrecha relación con aquello que debe llevar a cabo, con su acto, y cuál es ese acto, Lacan señala que no se trata en modo alguno del acto edípico, escuchemos lo que dice:

(...) el acto que se propone a Hamlet no tiene nada que ver con el acto edípico
 (...) Éste no es el acto de Edipo. El acto de Edipo sostiene la vida de Edipo. Lo convierte en el héroe que es antes de su caída, mientras no sabe nada. Otorga su carácter dramático a la conclusión de la historia. Hamlet, en cambio, sabe que es culpable de ser. Le resulta insoportable ser. Antes de cualquier comienzo del drama, él conoce el crimen de existir. A partir de ese comienzo, se encuentra frente a una elección por realizar en la cual el problema de existir se plantea en los términos que lo caracterizan, a saber, *To be, or not to be* (...) Justamente debido a que en *Hamlet* el drama edípico se abre al comienzo y no al final, se propone al héroe la elección entre *ser y no ser*. Y precisamente debido a que existe ese *o bien... o bien...*, en cualquier caso él resulta capturado en la cadena del significante, en lo que hace que de todos modos él sea la víctima de esa elección. (Lacan, 1958–1959, p. 272)

Como vemos, el hecho de que en Hamlet el drama edípico se situó al inicio es lo que va a determinar su posición, es que él es culpable, y debe pagar también el crimen de existir, y sus remordimientos, son lo que lleva a fin de cuentas a esa relación ambivalente con Claudio, pues es él, quien realiza su deseo, hay entonces una identificación con este Claudio, en la medida en que él representa para Hamlet no solo el criminal que ha matado a su padre, sino, que es aquel que ha cumplido su propio deseo, ha llevado a cabo aquello que él mismo no ha sido capaz, es lo que nos advierte Lacan (1958-1959) cuando nos dice:

Claudio es una forma de Hamlet. Lo que él hizo es el deseo de Hamlet. Esto se dice demasiado rápido (...) Para situar la posición de Hamlet ante su deseo, en efecto, nos vemos obligados a hacer intervenir el escrúpulo de conciencia. Ahora bien, ese elemento introduce en las relaciones de Hamlet con Claudio una posición doble, profundamente ambivalente. Si Hamlet se relaciona con Claudio como con un rival, percibimos bien que esa rivalidad es singular, en segundo grado, ya que Claudio es también, en realidad, quien hizo lo que Hamlet no habría osado hacer. En esas condiciones, este Claudio se ve cercado por no sé qué misteriosa protección que es cuestión de definir. (p. 269-270)

Lo que determina la posición de Hamlet frente a su deseo, frente al acto que debe realizar, a saber, asesinar a Claudio y ocupar su lugar, está determinada por la presencia de este “escrúpulo de conciencia”, que ya Freud había ubicado en el centro de la cuestión. Recordemos que Lacan, en la revisión que hacía de aquello que Freud brindaba para esclarecer el enigma de lo que pasa con Hamlet, había destacado como punto central, un señalamiento de Freud, a saber, que Hamlet, no es incapaz de actuar, antes bien, él actúa en dos ocasiones, primero cuando asesina a Polonio y Luego cuando da el mismo fin a los dos cortesanos: Rosencrantz y Guildenstern, por lo que subyace en el fondo la pregunta: ¿que impide a Hamlet cumplir con el mandato que le refiere la imagen de su padre?, para lo que Freud da una respuesta que pone en el centro de la cuestión la naturaleza misma de la tarea y cierta transformación de los sentimientos de venganza que debieron llevarlo a cumplir su objetivo, en remordimientos, en escrúpulos de conciencia, esta es la frase de Freud, que es citada por Lacan:

Hay que convenir que es la naturaleza de esa tarea de Hamlet. Hamlet puede obrar, pero él no sabría vengarse de un hombre que ha apartado a su padre, y ha

tomado su lugar junto a su madre. En realidad, es el horror que debería impulsarlo a la venganza, pero eso es reemplazado por remordimientos, escrúpulos de conciencia... He traducido en términos conscientes lo que, en el alma del héroe, permanece inconsciente. (Freud, 1900-1901) (Lacan, 1958-1959, p. 263)

Hay entonces una identificación con Claudio, él es quien ha realizado el deseo de Hamlet, es él, quien ha asesinado a su padre y ha ocupado su lugar en el trono y en el centro de la posición de Hamlet frente al acto que debe realizar, se encuentran estos escrúpulos de conciencia que le detienen, pues él mismo, como se ha dicho, es culpable y es lo que ubica a Hamlet en una encrucijada, pues antes de hacer pagar el crimen de aquel que ha cobrado la vida de su padre, y ocupar su lugar, debe pagar también su propio crimen, algo detiene entonces a Hamlet, algo no va del deseo de Hamlet, y eso que no va, guarda una relación esencial como se dijo, con el acto que debe realizar, y como se vio con anterioridad su acto en nada tiene que ver con el acato Edípico. Podemos preguntarnos con qué tiene que ver ese acto en el que Hamlet se ve confrontado con ese *ser o no ser*, escuchemos a Lacan (1958-1959):

¿Ante qué se encuentra Hamlet en ese *Ser o no ser*? Él debe ir al encuentro del lugar que ocupa lo que su padre le dijo. Y lo que su padre le dijo en calidad de fantasma [*fantôme*] es que fue sorprendido por la muerte "en plena flor de [sus] pecados". Para el hijo, la cuestión es ir al encuentro del lugar que ocupa el pecado del Otro, el pecado no pagado por el Otro (...) El que sabe es aquí alguien que no ha pagado el crimen de existir, al contrario de Edipo, quien pagó el crimen que no sabía que había cometido (...) Con Hamlet ocurre de un modo muy diferente (...) Hamlet no puede ni pagar en lugar del padre, ni dejar la deuda impaga. A fin de cuentas, debe hacerla pagar, pero, en las condiciones en que está ubicado, el golpe pasa a través de él

mismo (...) sólo después de haber sido estoqueado, y con el arma misma que lo hiere de muerte, Hamlet puede golpear al criminal que está a su alcance, a saber, Claudio. (p. 273-274)

Es que Hamlet no puede cumplir directamente su deseo y lo que le interesa precisamente a Lacan es la forma en que Hamlet va a terminar realizando su acto, pues llama la atención advirtiéndolo que, lo que hace Hamlet, es dejar para mañana, aplazar en todo momento el cumplimiento de ese acto a pesar de estar poseído de todos los sentimientos y provisto de la orden de venganza que le da un padre amado y sin embargo, no actúa, en nombre de estos escrúpulos de conciencia, aun teniendo en repetidas ocasiones la oportunidad de hacerlo, y es allí donde estaría el problema, dice Lacan (1958-1959):

De eso se trata, en efecto: nuestro Hamlet procrastina de punta a punta de la obra, lo cual la convierte por excelencia en la pieza de la procrastinación. El asunto es saber qué puede significar el hecho de que, cada vez que él tiene ocasión de consumir el acto en cuestión, lo deje para más adelante, y, a la vez, qué es lo que resultará determinante al final, cuando él dé el paso de cometerlo. (p.272)

Aquí mismo nos da la clave de lo que se trata, es que lo que importa es saber qué quiere decir el rodeo de Hamlet, por qué aplaza, cuáles son las vías que le van a permitir realizar su acto, es que Hamlet se ve detenido, algo trunca su deseo y esta cuestión, como se ha dicho, gira en torno al hecho del saber que tiene el padre sobre el crimen edípico y que éste se lo haga saber a Hamlet, gira en torno entonces, al saber que tienen ambos sobre este crimen, sin embargo, de alguna forma Hamlet logra franquear la dificultad y realizar al fin su acto y esto es lo que constituye la importancia misma de la obra, nos dice nuevamente Lacan (1958-1959):

El resorte que constituye toda la dificultad del problema con que Hamlet se topa para asumir su acto es el hecho de que padre e hijo, uno y otro, saben, es su comunidad de clarividencia. La cuestión es saber por qué vías podrá Hamlet alcanzar su acto. ¿Cuáles son las vías de rodeo que posibilitarán este acto en sí mismo imposible, en la medida misma en que el Otro sabe? ¿Cuáles son las vías que al fin posibilitarán a Hamlet consumir lo que debe ser consumado? (...) Tales son las vías que deben ser objeto de nuestro interés; son las que van a instruirnos. (p. 274)

Lacan, nos conduce de nuevo a aquello, que como él mismo señala, puede instruirnos, en aras de identificar, de comprender, las vías del rodeo que el sujeto da, antes de realizar su deseo, inferimos entonces a partir de esta postura de Lacan que la literatura nos enseña algo de la subjetividad, de los enmascaramientos del deseo, de los rodeos que da el sujeto y las vías que toma para llevar a cabo su cumplimiento y este es el asunto fundamental, la obra pone en juego cierta rectificación del deseo, en la medida en que introduce las vías por las cuales Hamlet puede llegar a realizar su acto y es allí donde reside su importancia, es por lo que podríamos decir que en Hamlet se trataría entonces de cómo se rectifica un deseo por las vías de la castración, la obra nos instruye acerca de cómo el deseo, se organiza, por las vías de la castración, no en vano Lacan (1958-1959) nos menciona desde el inicio: “Creo que retomar el tema de Hamlet puede servirnos aquí para reforzar una suerte de elaboración del complejo de castración” (p. 261)

Y nos dice hacia el final del texto:

Debo llevarlos al término de la cosa, señalándoles por dónde llega Hamlet a consumir por fin su acto. No olvidemos, por cierto, que si bien lo logra, si bien Claudio al fin cae herido, es una chapucería (...) Recién después de algunas otras

víctimas, y no antes de haber sido él mismo herido de muerte, puede asestar el golpe a Claudio (...) En la medida misma en que algo ha faltado en la situación original, inicial, del drama de *Hamlet* - por cuanto es distinta de la correspondiente a la historia de Edipo- , a saber, la castración, las cosas se presentan dentro de esta pieza como una lenta marcha en zigzag, un parto lento - y por caminos desviados- de la castración necesaria. En la medida misma en que algo por fin llega a equivaler a lo que faltó, y por cuanto esto en último término se realiza, Hamlet desencadena la acción terminal, en la cual sucumbe. Al haber sido llevadas las cosas hasta el punto en que él no puede subsistir, otros, los Fortinbras, siempre listos para recoger la herencia, vendrán a sucederlo. (p. 275)

Es que si Hamlet logra cumplir su deseo es en la medida en que él mismo se ve precisado a realizar una serie de acciones que le anteceden y que van a permitirle cumplir su acto, y cómo logra Hamlet hacer esto, es decir cómo se da en la obra esa rectificación del deseo, qué hará posible que él por fin realice su acto, cómo se pone ahí eso equivalente a la castración que rectifica el deseo otorgándole lo que podría llamarse sus coordenadas. Aquí Lacan pone el acento en el genio mismo del poeta, sin pretender explicarlo, antes bien, dejándose guiar de este, advirtiéndolo que, en la articulación, en la construcción estructural de la fábula, está la importancia capital de la obra, pues capta de forma magistral el drama de las relaciones y la rivalidad que se establece entre padre e hijo, revelándonos algo que concierne a la subjetividad misma del hombre, a la verdad sobre su deseo:

Aunque el golpe es asestado, aunque una suerte de rectificación del deseo ha intervenido *in extremis* y posibilitó el acto, hay empero aquí algo que debe presentar dificultades. ¿Cómo ha sido consumado el acto? La clave recae justo aquí, y ello hace que esta pieza genial nunca haya sido remplazada por otra mejor hecha. Ya que, en

última instancia, ¿qué son esos grandes temas míticos con respecto a los cuales las creaciones de los poetas se ponen a prueba a través de las eras? Esa larga sucesión de variaciones que se extienden por siglos y siglos no es otra cosa que una especie de larga aproximación que hace que el mito, cuando sus posibilidades son analizadas con precisión, termine por entrar, en sentido estricto, en la subjetividad y en la psicología. Sostengo, y sostendré sin ambigüedad -y al hacerlo creo estar en la línea de Freud-, que las creaciones poéticas engendran las creaciones psicológicas, más que reflejarlas. Una trama difusa flota vagamente desde siempre en la relación primordial de rivalidad entre el hijo y el padre. Aquí, tratada por Shakespeare, da a la pieza *Hamlet* todo su relieve y constituye su verdadero núcleo. (Lacan, 1958–1959, p. 274-275)

Esta frase nos muestra de forma clara la posición en que Lacan ubica al poeta, y su intención con *Hamlet*, es que él le da en este caso, la palabra a Shakespeare, para que sea él quien nos guíe en esta aproximación en la que se busca: “reunir lo que está en juego tomando en cuenta nuestra meta precisa, que es dar o devolver su sentido a la función del deseo en el análisis y en la interpretación analítica.” (Lacan, 1958–1959, p. 277). Lacan parte del acercamiento a una obra poética para articular algo acerca del deseo, es que Shakespeare con aquello que introduce en la obra nos anuncia de un asunto universal en el que se atrapa a partir de esa construcción mítica algo sobre la función del deseo, sobre su estructura misma y las relaciones que guarda esta estructura con el Edipo y la castración, pues Lacan (1958 - 1959) nos insiste todo el tiempo en que lo que distingue a *Hamlet*, lo que le otorga su particularidad es: “(...) lo que distingue a La tragedia de *Hamlet*, príncipe de Dinamarca -espero lograr que lo perciban- es en lo esencial el hecho de ser la tragedia del deseo” (p. 277) y es precisamente una tragedia ya que como vemos, es en la medida en que *Hamlet* muere, en que el mismo sucumbe con su acción, que logrará por fin realizar su

acto, lo que nos confronta con aquello irrealizable del deseo, con la imposibilidad de alcanzar el objeto al que este apunta y si se logra de alguna forma acceder a él es precisamente a condición de encontrarse allí con la muerte.

Nuevamente Lacan ubica el deseo en una posición central para el análisis, y nos muestra como en Hamlet el poeta ha logrado capturar en esa construcción mítica, algo esencial sobre lo que sucede con el deseo del hombre, es importante recordar que ya Lacan nos había hablado que el deseo es aquello que está siempre en juego, para lo que será oportuno traer algo que Lacan nos refiere en: *la lógica del fantasma* con relación al deseo:

(...) Me basta evocar que el deseo no es: tan fácil definir su verdad. La verdad del deseo, sí que es tangible, siempre tenemos que vérsela con eso, ya que es por lo que la gente viene a nosotros, por lo que pasa con ellos cuando el deseo arriba a lo que se llama *la hora de la verdad*. Eso quiere decir tengo muchos deseos de algo, pero estoy ante eso, puedo tenerlo... ahí ocurre un accidente... (Lacan, 1966–1967, p. 375)

Es cuando algo no va del deseo, que los sujetos llegan a consulta y es con esto a fin de cuentas, con el deseo, con la verdad sobre la falta, que tiene que vérselas el analista y es por ello que ese rodeo en que él poeta pone al protagonista de su obra y que es lo que finalmente le va a permitir cumplir su acto es el que nos va a instruir en la medida en que nos anoticia de esos enmascaramientos del deseo.

Lacan nos ha puesto de relieve algo, el Psicoanalista tiene que vérselas siempre con eso que no va del deseo, los sujetos llegan a consulta como Hamlet, narran su propio drama, traen su propio mito y el poeta, justamente ha logrado pintar de forma única aquello que pasa con el deseo en la medida en que muestra los caminos a través de los cuales Hamlet logra al fin rectificar su deseo y esto es lo que debe aprender precisamente el

Psicoanalista, como llevar al sujeto a asumir su propia falta, como llevarlo a asumir la castración, como sacarlo de ese equívoco en el que se halla, si siempre tendrá que vérselas con eso que no va del deseo, la obra le enseña acerca de las coordenadas mismas en que este se articula.

Podemos decir para concluir que es en la medida en que Lacan entiende que el poeta puede escribir, puede atrapar algo acerca de lo real, imposible de nombrarse, a través de su construcción significativa, que está allí la importancia que para él cobra el decir poético y lo que determina su modo de acercamiento, pues como se ha visto, Lacan entiende que la verdad del sujeto no puede ser apresada por las redes del sentido, que es en el sin sentido que algo cae, que se puede aludir a algo sobre la verdad misma del hombre, es por ello que Lacan es enfático en señalar que el Psicoanálisis no está en posición de realizar ninguna crítica literaria, pues no es explicar la obra, ni lo que sucede con el autor lo que está en juego, lo que importa es lo que la obra introduce a partir de la ficción, pues como se ha visto, el poeta atrapa una verdad en su fabulación y logra decirla en su construcción mítica.

Vemos que a Lacan no le interesa hablar de Hamlet a partir de las propias vivencias de su autor, es que le interesa es el universal que la obra introduce acerca del deseo y no los sufrimientos y represiones que pudieron jugar en Shakespeare en la construcción de la misma. Es la propia concepción del inconsciente, el hecho de que Lacan entienda que se constituye como un discurso raro, que opera como un lenguaje sin sentido, para introducir algo acerca de eso real, imposible de decir para el sujeto, lo que determina la particularidad de su acercamiento a la poesía, es que a pesar que, como él mismo señala, parte del pensamiento de Freud, la posición que asume frente a la literatura no le permite como a este deslizarse al campo del Psicoanálisis aplicado, por lo que puede decirse que Lacan, si bien

parte de un método que dejó avanzado Freud, ese mismo que le permitía descifrar eso oculto que guardaban los sueños, otorga mayor rigurosidad a dicho método.

Es importante destacar que cuando se habla de método no es aludiendo a que Lacan proponga unos pasos únicos, una fórmula para abordar la poesía, es más bien destacando una posición frente al juego significativo, que permite leer en ese juego, en esa puesta en marcha de la obra, algo acerca de la subjetividad, algo que concierne al hombre y su deseo. Esta posición la comparamos con aquella que se asume en la clínica, en la medida en que se busca de igual forma leer en el juego significativo aquello que esto atrapa sobre la verdad, aquello que articula al sujeto y lo determina.

A fin de cuentas lo que introduce Lacan es que el poeta logra escribir algo acerca de lo real, acerca de ese referente y como lo vimos con anterioridad cuando abordamos *Lituraterra*, asume una posición bastante crítica frente a muchos de los intentos de interpretación literaria que se efectúan desde el Psicoanálisis y no en vano trae también una crítica a Ella Sharpe, en el seminario 6: *El deseo y su interpretación*, cuando nos refiere que su intento de explicar la obra de Shakespeare a partir de una represión personal de la vida del poeta es un error, una imprudencia desde el punto de vista metodológico y nos señala como ella al igual que otros autores que intentaron hacer algo similar se basaron en adelantos que ya Freud había realizado a este respecto (Lacan, 1958-1959) lo que va en detrimento de la rigurosidad con que deben ser abordadas las obras. Lacan en cambio dado que entiende que la verdad del hombre no puede ser apresada por el sentido pues este no haría más que alimentar la ficción, la ilusoria realidad, no se deja seducir por ese camino en que el saber está del lado del Psicoanalista y su teoría y como vemos más bien se centra de plano en la obra, introduce los cortes en su estructura que le permiten extraer de ella los

hilos que articulan las relaciones mismas que se establecen en ella y a partir de ahí extrae lo valioso que el poeta deposita allí. Se concluirá aquí citando nuevamente una Frase de Maya (2011)⁵, que ilustra lo que se ha venido diciendo:

Cuando Lacan se interesa por alguna obra de un autor, lo hace en función del psicoanálisis teórico, aplicando lo que él llama método analítico o de desciframiento que no pretende explicar la obra por la vida del autor ni explicar la vida del autor por medio de la obra, se trata de explicar la obra por su estructura misma, tratando de encontrar aportes al psicoanálisis, o sea buscando la verdad que el autor poeta o escritor nos entrega. En esto Lacan se alimenta del poeta y no al revés, no pretende imponer el psicoanálisis como una cosmovisión que daría cuenta de la literatura. Por esto no hay comentaristas de literatura desde el psicoanálisis. (p. 7)

Esta revisión un poco amplia de algunas obras de Lacan sirvió para poner de manifiesto algunos planteamientos clave que nos pusieron en la vía para identificar la diferencia en su acercamiento a la poesía del realizado por Freud. En la revisión que se hizo se mencionó que los textos poéticos podrían instruirnos al igual que un caso clínico, en la medida en que introducían algo acerca de la subjetividad a partir de la ficción, se mencionó de igual forma que la poesía podía ayudar al Psicoanalista, para conducirse en la clínica y por último se hizo alusión al hecho que desde Lacan, se plantea lo que podríamos llamar un abordaje clínico para los textos poéticos, en la medida en que se busca hacer lo mismo que allí, leer lo real que se esconde tras el entramado simbólico, lo que abre la posibilidad de pensar en un asunto crucial, a saber, la importancia que cobra el hacer poético para la clínica Psicoanalítica, este será entonces el interrogante que será abordado en el capítulo siguiente.

⁵ Maya, B. (2011) *El creador literario y el fantaseo*. Trabajo inédito.

Capítulo 3: La incidencia de la poesía en la clínica Psicoanalítica.

Poesía y clínica Psicoanalítica.

¿Qué ha de hacer quien ignora el destino,
 la razón de su pan y su vino,
 y la clave de obscuro avatar?
 Como el nórdico rey prisionero
 de la vieja canción del trovero,
 esperar... esperar... esperar...

(Barba Jacob, s. f.).

Como se ha visto y puede constatar con facilidad, la enseñanza de Lacan puesta en conocimiento de nosotros, fundamentalmente a partir de la transcripción de sus seminarios está plagada por doquier de referencias a la poesía, y es común ver que Lacan se deslice en el terreno poético, con la intención casi siempre, de mostrarnos algo que interesa al Psicoanálisis en su práctica, por tanto cabe aquí preguntarse, ¿Cuál es la importancia que cobra esta inmersión en el campo poético para el acto analítico?, es decir, ¿de qué sirve este acercamiento a la poesía para la clínica Psicoanalítica? esta será la pregunta base, para la cual se buscará hallar respuesta interrogando a Lacan en su enseñanza.

Es quizá en uno de sus seminarios inéditos, más exactamente en el seminario 24: *L'insu*, dictado entre 1976 y 1977 donde Lacan más se interroga sobre la práctica del Psicoanálisis, dirigiendo su mirada en repetidas ocasiones a la poesía, mostrando como esta puede servir de modelo a la interpretación Psicoanalítica, por eso gran parte del recorrido se

centrara en este seminario. Además, no olvidemos que, como se mencionó en el capítulo primero, no es gratuito que Lacan ponga a Joyce, un poeta, como modelo para el fin de análisis y nos autorizamos a designar a Joyce como poeta, a pesar de las controversias que existen al respecto, justo en la medida en que es Lacan (1975-1976) quien así lo nombra:

Él cree también que hay un *book of himself*. ¡Qué idea volverse un libro!

Es algo que en verdad solo se le puede ocurrir a un mísero poeta, a un pobre poeta. ¿Por qué no dice más bien que es un nudo? (p. 68)

En el seminario antes citado Lacan reflexiona sobre una cuestión a la que había aludido con anterioridad, en donde se refería a la práctica psicoanalítica como una “estafa”, dado el fundamento de su hacer basado en la duplicidad de sentido, dice Lacan (1976-1977):

El Psicoanálisis es quizás una estafa, pero no es una cualquiera. Es una estafa que da en la tecla con respecto a lo que es el significante. Y el significante hay que notar en cualquier caso que es algo muy especial. Hay lo que se llama los efectos de sentido y bastaría que yo connote el S2 no de ser el segundo en el tiempo sino de tener un doble sentido para que el S1 encuentre su lugar y su lugar correctamente. Hay que decir en todo caso que el peso de esta duplicidad es común a todo significante. (p. 150)

¿Qué quiere decir esto entonces?, ¿qué significa que el Psicoanálisis sea una estafa? Es que el Psicoanálisis constituye una estafa en la medida en que puede perpetuar al sujeto en el análisis, porque parte del sentido, de la cadena significante, de la palabra, buscando hallar algo que no puede ser atrapado por el sentido mismo, a saber, lo real, el psicoanálisis opera entonces desde la ficción, parte del sentido, pero no para quedarse allí, parte del sentido porque solo a partir de allí puede tener acceso a algo distinto, pues es a partir de la

ficción, como nos mostró Lacan (1971), con *la carta robada*, como puede invocarse la verdad, podríamos decir que se opera por el sentido para llegar a lo real, es por ello que Lacan nos indica que da en la tecla respecto a lo que es el significante, pues quedarse en el sentido sería prolongar la estafa, dar vueltas y vueltas sobre lo mismo sin poder ir más allá, no se haría más que perpetuar el síntoma, ponerse a su servicio. Sin embargo, cabe señalar aquí, que es el sujeto mismo el primero en estafarse, en engañarse, y una prueba de ello es lo que Freud (1901-1905) puso de manifiesto en el análisis de sus casos clínicos, que sus pacientes se engañaban, que había algo que estaba más allá y se enmascaraba en su discurso, era esto a lo que se refería con el saber no sabido, que encontraba en sus históricas, Freud se daba cuenta que lo que sus pacientes decían como verdadero no era tal y más bien, siempre sin saberlo, ocultaban aquello de lo que se trataba, sin embargo, esto verdadero se dejaba oír en algún lado, dejaba su huella, se escuchaba su eco, había pues que descifrarlo, develarlo.

Lacan (1966-1967) también nos había llamado la atención sobre este hecho con anterioridad en su seminario catorce: *La lógica del fantasma*, cuando advertía que la realidad para el sujeto se constituye como una ficción, pues esta no sería más que montaje de lo simbólico y lo imaginario y en el presente seminario nos confronta de nuevo sobre este hecho diciendo al respecto:

(...) el Psicoanalista en el punto al que yo he llegado depende de la lectura que hace de su analizante, de lo que su analizante le dice en sus propias palabras (...) lo que su analizante cree decirle, esto quiere decir que todo lo que el analista escucha no puede ser tomado como se dice al pie de la letra (...) lo que su analizante al analista en cuestión cree decirle no tiene nada que ver y de esto se dio cuenta Freud, no tiene nada

que ver con la verdad (...) No obstante hay que pensar que creer ya es algo que... que existe, él dice lo que él cree verdadero. Lo que el analista sabe es que el no habla sino a un costado de lo verdadero, porque lo verdadero él lo ignora. (Lacan 1976-1977, p. 159-160)

El sujeto dice lo que cree verdadero, nos dice Lacan, eso significa que él mismo se engaña, él cree que sabe, y en realidad, es bien sabido que en la experiencia psicoanalítica el saber nunca está de lado del analista, sino más bien, del lado del analizante, sin embargo, este, no sabe que sabe, cree saber pero no sabe, lo que es verdadero para el sujeto es una ficción, un sueño significante, pues llena de sentido aquello que no lo tiene, pero ya lacan nos deja ver que el psicoanalista esta advertido de que el decir del analizante es un decir mentiroso, sesgado por la farsa misma del inconsciente. Ya nos había mencionado que en el inconsciente se trata del significante y todo significante comporta una duplicidad, es por eso que nos indica: “(...) habría podido reservarme a mí mismo la satisfacción de jugar con el inconsciente sin explicar su farsa, sin decir que es por ese truco de los efectos de significante que se opera” (Lacan, 1976-1977, p. 77) El analista puede entonces, jugar con el inconsciente, si esta advertido sobre su farsa, puede jugar con la estafa del sentido a condición de que busque algo que apunte más allá.

Con todo esto, podría pensarse, ¿qué la vida misma, constituye un engaño mediado por el lenguaje? Podría decirse que sí, y Lacan (1984) parece referirse a ello en *el atolondradicho*, cuando menciona:

(...) mantengo aquí que todas las jugadas están permitidas, por la sencilla razón de que, por estar cualquiera a su alcance sin poder en ellas reconocerse, ellas nos

juegan. A no ser que los poetas las vuelvan cálculo y el Psicoanálisis las emplee donde conviene.

Somos jugados, por algo en lo cual no logramos reconocernos nos menciona Lacan, dormimos en el sueño del sentido, por eso no vemos nada. Sin embargo, el poeta al parecer puede hacernos despertar si aprendemos a descifrar sus cálculos, si aprendemos a jugar como él lo hace con el significante, lo que nos va poniendo en la vía de aquello que la poesía puede aportar al Psicoanálisis en su práctica, es decir en la clínica.

Esta idea de cierta ensoñación en la que viviría el hombre no ha sido ajena a la poesía y es Calderón de la Barca (1994), quien en una creación bellísima, que lleva por demás, el título bastante sugestivo de: *La vida es sueño*, deja oír algo al respecto a través de la voz de Segismundo, escuchemos al poeta:

Es verdad, pues: reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir solo es soñar;
y la experiencia me enseña,
que el hombre que vive, sueña
lo que es, hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;

y este aplauso, que recibe
 prestado, en el viento escribe
 y en cenizas le convierte
 la muerte (¡desdicha fuerte!):
 ¡que hay quien intente reinar
 Viendo que ha de despertar
 En el sueño de la muerte!

Como se ve, además de señalar el engaño en que vive el hombre, Calderón de la Barca, deja planteada allí la idea de una posibilidad de despertar, posibilidad en la que podríamos decir que se funda la clínica psicoanalítica, que buscaría despertar al hombre del letargo en el que se ve sumergido por la ensoñación significativa, y la figura de Segismundo se nos aparece allí, justamente, como la figura del hombre totalmente despierto, el hombre para el cual nada tiene sentido, figura que nos evoca aquello que se busca con el final de la experiencia analítica. El hombre sueña lo que es, hasta despertar, cuando está despierto ya no puede ser nada, pues nada tiene sentido ya, han caído sus máscaras. Pero, ¿cómo puede despertar el hombre? Ya dijimos que el psicoanálisis busca despertarlo, despertarlo pasando, participando primero de su sueño, pues como se dijo, solo mediante la ficción se puede invocar allí la verdad, solo mediante el artificio se hace posible la emergencia de lo real, es por esto que Lacan se permite realizar una comparación a propósito de la estafa, entre el Psicoanálisis y la poesía, dice Lacan (1976-1977):

El psicoanálisis no es yo diría más una estafa que la poesía misma y la poesía se funda precisamente en esa ambigüedad de la que hablo y que califico de doble sentido. La poesía no parece remitir al menos a la relación del significante con el significado. Se puede decir en cierta forma que la poesía es imaginariamente simbólica. (p. 150)

Es la paradoja que plantea la poesía, generalmente identificada con la fantasía, con la irrealidad, pero lo que nos muestra Lacan, es que ella misma connota cierta duplicidad, pues es a un tiempo engaño, construcción significativa, sentido, pero también pone ahí de suyo algo que apunta a lo real, el real se enmascara en lo simbólico, el poeta lo pone allí porque sabe hacer con la palabra, juega con el significante, lo ensancha, no se queda solamente en el plano de sentido, por ello Lacan menciona un poco más adelante:

No deja de ser cierto al menos que su punto de partida, a saber, que la lengua es el fruto de una maduración, de un maduramiento, de algo que se cristaliza en el uso, no deja de ser cierto que la poesía remite a una violencia efectuada a este uso y que tenemos pruebas de ello, si evoque la última vez a Dante y la poesía amorosa es para marcar, para marcar esta violencia que la filosofía hace todo por borrar, es algo en lo que la filosofía es el campo de ensayo de la estafa. Y en lo que no se puede decir que la poesía no juegue a su manera inocentemente. (Lacan 1976-1977, p. 150)

Cuando abordamos *lituraterra*, se había realizado una equiparación entre la poesía y aquello que se espera de la experiencia analítica, en el sentido en que ambos constituirían un derrumbamiento de sentido, es decir, Lacan advierte que es necesario pasar del sentido al sin sentido y en eso consiste la experiencia analítica, en derrumbar el sentido para posibilitar que lo real emerja, el poeta logra hacer esto, sin saberlo, con esa violencia que ejerce sobre el lenguaje, se desliza del sentido al sin sentido que sustenta lo real, es por esto que la poesía constituye un modelo para el acto clínico, en la medida en que revela, muestra un camino pasando del sentido al sin-sentido a través del juego significativo, da cuenta de cómo lo real se enmascara en lo simbólico. El poeta realiza entonces, una construcción significativa que rodea lo real imposible para el sentido y algo similar se busca en la clínica,

donde se apunta a que el analizante en su construcción significante desenmascare su deseo, desmienta al Otro como portador de sentido y se reconozca en su falta. El poeta *sabe hacer* con el significante, construye, crea y en esta creación dice algo que se escapa al sentido, sabe decir, no cae en el decir mentiroso del inconsciente, fuerza el significante, lo ensancha, juega con él, lo desgarrar, podríamos decir lo vacía de sentido y es hacia ese vaciamiento a donde en fin de cuentas conduce el análisis. Ahí está marcada la importancia de la poesía para la práctica del Psicoanálisis, es que constituye un modelo para la interpretación, dice Lacan (1976-1977):

Que ustedes sean inspirados eventualmente por algo del orden de la poesía para intervenir es en lo que yo diría incluso... eso es hacia lo cual hay que volverlos... porque la lingüística es una ciencia muy mal orientada (...) La astucia del hombre es rellenar todo eso se lo he dicho con poesía que es efecto de sentido pero igualmente efecto de agujero (p. 169)

El análisis es todo un artificio que busca que emerja lo real y que el sujeto pueda atraparlo, pues para lograr que salga la verdad es necesaria la ficción, el mito, ya que esta no puede ser apresada de otra forma, porque como refiere Lacan (1985), la palabra es la que la constituye y la palabra, no puede ser dicha en cuanto tal, es decir en cuanto palabra, el significante es incapaz de significarse a sí mismo. Por eso Lacan nos exhorta a remitirnos a la poesía pues, es ella quien mejor puede guiarnos en esa búsqueda como vimos, de un discurso que no parta del semblante y posibilite la emergencia de lo real, la poesía está mucho mejor orientada que la lingüística para ayudarnos a comprender como se articula lo real, como lograr que la verdad se introduzca mediante el artificio. Miremos algo que nos señala Lacan (1975-1976) respecto al análisis:

El análisis es, en resumidas cuentas, la reducción de la iniciación a su realidad, es decir, al hecho de que no hay iniciación propiamente dicha. Todo sujeto revela que es siempre, y no es nunca más que, una suposición. Sin embargo, la experiencia nos demuestra que esta suposición en todo momento está expuesta a lo que llamaré una ambigüedad. Quiero decir que el sujeto como tal es siempre, no solamente doble, sino dividido. Se trata de dar cuenta de lo que constituye lo real de esta división (...)Yo aporté a esto esa corrección a la que llegué con esfuerzo, con dificultad, de que no hay verdad que no pueda más que decirse a medias, al igual que el sujeto que ella implica. Para expresarlo como lo enuncié, la verdad no puede más que *mediodecirse*. (p. 31)

El análisis tendría como cosa suya, decir la verdad acerca del hombre, la experiencia analítica misma, busca la constitución de una verdad y esta verdad que se busca, solo puede *mediodecirse*, solo puede indicarse mediante el mito, solo se puede introducir mediante el artificio, y es el poeta justamente, como se ha mostrado, quien logra crear el escenario propicio para que la verdad aparezca, es lo que nos muestra Lacan, que hace Poe con la carta-*la letra* y por lo que trae a Beckett para ilustrar aquel discurso literario que llevando el lenguaje al límite, permite la emergencia de lo real, pues precisamente en la medida en que la poesía misma es a un tiempo efecto de sentido, pero también de agujero, es que logra atrapar algo de lo real:

Para mí, en efecto, si no se admite esta verdad de principio de que el lenguaje está ligado a algo que agujerea lo real, no es simplemente difícil sino imposible considerar su uso. El método de observación no podría partir del lenguaje sin que este aparezca agujereando lo que se puede situar como real. A partir de esta función del agujero, el lenguaje opera su captura de lo real. (Lacan, 1975-1976, p. 32)

Lo anterior sugiere una conclusión importante, que atraviesa el presente trabajo, a saber, que la poesía enseña al Psicoanálisis acerca de lo real, le muestra los caminos mediante los cuales la verdad se introduce a partir de la ficción y el artificio y por tanto la literatura que interesa, es precisamente aquella que no habla desde el semblante, porque es la que posibilita justamente, capturar algo de la verdad, la literatura que procura un desgarramiento del significante permitiendo así que algo llueva, *la letra*, aquello que indica lo real.

A partir de esto se pone de manifiesto la importancia que para el Psicoanálisis, cobra la creación poética, pues esta puede instruirlo, mejor que la Lingüística, para conducirse en el terreno de la clínica.

Ahora, para finalizar este recorrido, pasaremos a realizar un acercamiento a una obra de Marguerite Yourcenar, con el objetivo de identificar a partir del mismo, algo que se considera, nos está diciendo la autora, acerca del amor, poniendo en práctica el aprendizaje que se ha obtenido a partir de las lecturas de Lacan. Este será pues el tema a trabajar en el último capítulo.

Capítulo 4:

Acerca de una noción del “amor” en Marguerite Yourcenar:

Es importante empezar aclarando que nos limitaremos a comentar cierta idea del amor que aparece en la novela: *fuegos*, de Marguerite Yourcenar, no el amor en toda su obra, ni mucho menos los múltiples matices que de este aparecen. Es algo que surgió a partir de la lectura del texto, haciendo eco con algunos planteamientos que se han puesto en juego a lo largo de este trabajo.

Pues bien, en la introducción a su novela titulada: *fuegos*, nos dice Yourcenar (1995), que esta estaría compuesta por: “(...) una serie de prosas líricas unidas entre sí por una cierta noción del amor” (p. 13). Podríamos empezar preguntándonos, cuál es esta noción del amor, a la que se refiere Yourcenar, ¿se tratará acaso, del amor “total”, o del amor “pasión”, también mencionados en su obra?, pues no, más bien se cree que se trata de la noción, de lo que podríamos denominar como un amor fantasmal, un amor por lo intangible, por lo informe, un amor que no halla su objeto en la realidad efectiva.

Esta idea del amor fantasmal, es una idea bastante recurrente en la literatura, la idea de un amor que comprende la renuncia a un objeto concreto de la realidad, tal vez porque no precisa de este, o porque en él no se halla nunca lo que se busca, esta idea es bastante llamativa y nos trae consigo un interrogante crucial, ¿Qué significa esto, de la movilización de afecto hacia una idea fantasmal, o más propiamente dicho hacia un fantasma?, tal vez Yourcenar, este hablando aquí, con intensidad o sin ella, de lo que en el psicoanálisis Lacaniano se denominará con posterioridad como la elección del fantasma fundamental,

donde el sujeto, inconforme con su objeto, ya que este no puede brindarle aquello que él busca, opta por la elección de un objeto fantasmal, a través del cual busca “ser”, es decir, el fantasma fundamental tiene como misión otorgar un objeto, al sujeto que se encuentra en falta y cuyos objetos son precisados por Lacan (1966-1967) como la mirada, la voz, las heces, el seno y la nada.

Se dice que en Yourcenar se trata de la noción de un amor fantasmal y no de otro tipo de amor, por múltiples alusiones encontradas a esta idea en su novela fuegos, donde se revela su audacia y penetración para descubrir lo oculto tras el sentimiento amoroso hacia un objeto concreto, así, en un apartado de la introducción a la novela nos dice:

En fuegos, donde yo no creía sino glorificar un amor muy concreto, o acaso exorcizarlo, la idolatría por el ser amado se asocia muy visiblemente a unas pasiones más abstractas, pero no menos intensas, que prevalecen en ocasiones sobre la obsesión sentimental o carnal: en Antígona o la elección, la elección de Antígona es la justicia; en Fedón o el vértigo, el vértigo es el del conocimiento; en María Magdalena o la salvación, la salvación es Dios. No hay en ello sublimación como pretende una fórmula desacertada e insultante para la misma carne, sino oscura percepción de que el amor por una persona determinada, aun siendo tan desgarrador no suele ser sino un hermoso accidente pasajero, menos real en cierto sentido, que las predisposiciones y opciones, que lo preceden y que sobrevivirán a él. (Yourcenar, 1995, p.22-23)

Yourcenar nos habla de la fijación en un objeto de la realidad tangible, como la mera concretización de unas pasiones más abstractas que lo preceden y que sobrevivirán a él, poniendo de manifiesto la asociación existente entre estas pasiones y el objeto de amor perteneciente a la realidad, es decir, Yourcenar desenmascara y pone ante nuestros ojos eso

oculto que se halla tras el sentimiento hacia la persona amada, esas pasiones con las cuales el objeto se vincula cobrando así su fuerza. Podemos decir aquí, que Yourcenar nos confronta con esa fantasía significativa, de la que se había dicho, guiaría las relaciones del sujeto, introduciendo un objeto para su deseo, sin embargo, Yourcenar se revela desenmascarando el asunto, poniendo de manifiesto que este objeto nada podrá hacer, pues el mismo, no es más que un bello accidente, menos real que aquellas pasiones que lo preceden y de las que puede decirse le otorgan su lugar. Nos confronta Yourcenar con algo crucial, que ya ha sido tocado anteriormente, a saber, que el deseo ante todo es falta, que lo que nos engancha a un objeto es una fantasía significativa, nuestro propio fantasma, acaso Yourcenar mediante aquello que pone en juego en su creación, nos invita a correr nosotros mismos la máscara del fantasma y apreciar así la verdad de nuestro propio deseo, la verdad acerca de nuestra propia falta, pues ya Lacan (1966-1967) nos mencionaba, que lo real, distinto de la realidad que estaría dada por el fantasma y como se ha dicho varias veces, está constituida como montaje de lo simbólico y lo imaginario, no puede más que ser entrevisto cuando la máscara del fantasma, el semblante del deseo, de alguna forma se mueve dejando ver allí algo, miremos algo que trae Lacan con relación al deseo:

Que me baste con evocar que el deseo no es algo así, en efecto, cuya verdad sea tan simple definir (...) Porque la verdad del deseo (...) *El deseo...* ya intenté explicarlo, *es falta...* No fui yo quien inventó eso, se lo sabe desde hace mucho, se han hecho otras deducciones al respecto, pero es de ahí de donde se ha partido porque uno no puede partir sino de ahí: fue Sócrates. *El deseo es falta en su esencia misma.* Y esto tiene un sentido: es que no hay objeto con el que se satisfaga el deseo, aun si hay objetos que son *causa* del deseo. (Lacan, 1966–1967, p. 375)

Podemos decir que Yourcenar a través de su *saber hacer* como poeta, es decir, mediante su artificio, nos confronta con la verdad misma del deseo y esa ficción, en donde el objeto de amor aparece asociado a unas pasiones que califica como más abstractas, que lo precederían y de las cuales este no constituiría sino una mera representación o concretización, y como vemos, lo que habría detrás de esta elección, siempre es el fantasma, es que Yourcenar se adelanta a esta formalización de Lacan, pues ella misma advertía, algo que había detrás, algo que otorgaba toda su fuerza a ese objeto de amor donde de igual manera que estas pasiones de las que nos habla, es una fuerza psíquica inconsciente la que nos empuja a elegir un objeto particular de la realidad, en el cual se verían representadas de alguna forma las tendencias inconscientes que se vinculan con dicho objeto.

A propósito de esto, el psicoanálisis tiene algo más que decirnos y es que aquel sujeto que se halla en falta, está siempre en busca de un objeto que satisfaga su deseo primordial, sin embargo, ese objeto se ha perdido, por lo que el sujeto hallará siempre en los demás objetos que encuentra, nada más que suplencias de aquel objeto originario, que no podrán por tanto brindar una satisfacción duradera. Es que lo que nos engancha a un objeto está dado, como se dijo, por la propia fantasía significativa y si el deseo logra introducirse allí es por la vía de la demanda, lo que torna imposible su satisfacción pues si hay algo que se satisfaga es la demanda y no el deseo, miremos algo que refiere Lacan al respecto:

(...) Es de la demanda –y fundamentalmente de la demanda– que surge el deseo.

Es justamente por eso que el deseo en lo inconsciente está estructurado como un lenguaje. ¡Puesto que de ahí sale! (...) Esto quiere decir, al mismo tiempo, que es en ese deseo, que no es más que un subproducto de la demanda (...) que se capta por qué

está *en su naturaleza* no ser satisfecho (...) Porque si el deseo surge de la dimensión de la demanda, aún si la demanda es satisfecha en el plano de la necesidad que la suscitó, está en la naturaleza de la demanda (...) engendrar esta falla del deseo que proviene del hecho de que es demanda articulada y que hace que haya algo *desplazado*, que hace del objeto de la demanda impropio para satisfacer el deseo (...) No hay posibilidades de que el deseo sea satisfecho, uno sólo puede satisfacer la demanda. (Lacan, 1966–1967, p. 378)

Esto es lo que parece advertir Marguerite Yourcenar, cuando en la frase anteriormente citada nos habla de aquella “oscura percepción” de que el objeto es pasajero y que no constituye como ella misma lo decía, más que “un hermoso accidente en la vida”. Al parecer Yourcenar comprendía vagamente, que en el objeto amado, vale decir, de la realidad concreta, no hallaría nunca su satisfacción, por lo que habla que la renuncia a este objeto y su apuesta por el ideal -la justicia, el conocimiento, Dios- no sería una sublimación, sino más bien un producto de aquella comprensión, de aquel saber que poseía acerca de sí misma que le permitía darse cuenta de lo que se hallaba oculto tras el sentimiento a la persona amada, por lo que dirige su voz y su afecto hacia una figura fantasmal, hacia una idea intangible que le otorgaría más libertad.

Es claro que esta objeción a la sublimación, es un reproche directo al Psicoanálisis, más exactamente a la noción de sublimación que aparecía en Freud, para la época en que Yourcenar escribía su novela, pues se tiene noticia de un interés por parte de la escritora hacia la obra Freudiana, o por lo menos, hay testimonios de que leyó sus textos y uno de ellos aparece justo en la introducción a la novela que aquí se comenta, donde realiza una comparación entre los juegos del lenguaje que permiten otorgar varios sentidos a una

misma palabra al tiempo, y los lapsus y las asociaciones y condensaciones presentes en el sueño y los delirios.

Pese a esto, aquello que realiza Yourcenar no estaría tan lejos de la sublimación, o por lo menos no de la forma en que será articulada por Lacan con posterioridad, donde según nos refiere (Maya 2012), se establecerá una relación fundamental entre la sublimación y la creación, señalándonos que la sublimación solo es posible en la justa medida en que hay creación, miremos algo que nos señala la autora:

(...) un objeto puede representar la Cosa en tanto es creado. Si la representa, entra en el orden del significante, deja de ser objeto común y corriente para ser un significante. Significante creado a partir del vacío. El paradigma de ello es la Dama del amor cortés, puro significante que representa a la Cosa inaccesible, velada, vacío central. Aquí vale la pena señalar cómo (...) Lo Real sería ese vacío que se representaría por un objeto imaginario. Si lo que hace es representar, pierde su calidad de objeto para ser un significante (Maya, 2002, p. 124)

Más adelante (Maya, 2002), nos refiere que la Dama prohibida del amor cortés aparece como un ideal, el objeto se presenta como inalcanzable, como desposeído de toda sustancia real, cumpliendo una función meramente simbólica o poética, pues se ha convertido en significante puro, y Yourcenar misma realiza una confesión que va en esta misma línea cuando nos habla acerca de esa:

(...) tendencia que persiste y renace a cada época en todas las literaturas, pese a las juiciosas limitaciones puristas o clásicas, se empeña –tal vez quiméricamente- en crear un lenguaje totalmente poético, en el que cada palabra cargada del máximo sentido, revele sus valores escondidos (...) Sigue tratándose (...) de obtener del

lenguaje las torsiones hábiles que los artesanos del Renacimiento conseguían con el hierro forjado, cuyos complicados entrelazados fueron en un principio un simple hierro al rojo vivo.(p. 19)

La apuesta de Yourcenar por lo que se ha llamado este amor intangible, este amor fantasmal, se asemeja a esta idea propuesta a partir de la Dama del amor cortés y la insistencia de Yourcenar por alcanzar un lenguaje totalmente poético, que permita revelar lo oculto tras las palabras, nos incita mucho más a ello, el fantasma representa la figura de ese ideal a partir del cual se reconoce la propia falta, es aquello mediante lo cual se representa lo inaccesible, el fantasma mismo ahí representaría la falta del sujeto, su real. Es a través de la figura de María Magdalena que podemos encontrar una ilustración de esto. Dios arrebató a Magdalena el amor de Juan, la figura de este objeto concreto se va diluyendo en la figura de Dios que comienza a abarcarlo todo y precisamente esta figura, Dios, es la que va a confrontar a Magdalena con su propia falta, es esta figura la que al final va a despojarla de todo: “Después de robarme mi inocencia, Dios me roba mis culpas (...) Después de su cadáver, me quitaba su fantasma: ni siquiera quiso que yo me embriagara con un sueño.” (Yourcenar, 1995, p. 83)

Si lo que hace Dios es justamente representar el vacío, es porque el mismo ha devenido significativo confrontando a Magdalena con lo real de la falta, a partir de lo cual consigue su salvación. Es decir, Magdalena sublima este amor por Juan mediante la figura de Dios que al final la confronta con su propia falta, con la imposibilidad de hallar satisfacción, pues el vacío es justamente lo que posibilita el deseo, Dios aparece allí entonces, como algo que se instaura en el vacío, que lo representa y de esa forma, como se dijo, Magdalena es confrontada con su propia falta, con la verdad de su deseo,

constituyendo así su salvación, Dios ayuda a Magdalena a despertar de aquella ensoñación a la que la conduce el amor, despierta de esa embriagues, viéndose conducida por los caminos de lo real.

Es importante mencionar aquí, que la intención que se tiene, no es tratar de explicar lo que nos trae Yourcenar en fuegos acerca del amor, mediante la teoría psicoanalítica, ni tampoco tratar de hallar cabida para dicha teoría en los planteamientos de la autora, de lo que se trata aquí es de ilustrar, cómo Yourcenar a través de un lenguaje poético, pone en escena un saber acerca del amor y el deseo en este caso, que puede contribuir a la ilustración y avance de la teoría psicoanalítica, siguiendo siempre la enseñanza de Lacan, evitando deslizarnos al campo poco fructífero del Psicoanálisis aplicado.

Una vez hecha esta aclaración, se quiere retomar, continuando con la cita textual de dos frases de Marguerite Yourcenar (1995), donde nos revela explícitamente ese anhelo por lo fantasmal, dichas frases son:

Cuando estás ausentes, tu figura se dilata hasta el punto de llenar el universo. Pasas al estado fluido, que es el de los fantasmas. Cuando estás presentes, tu figura se condensa; alcanzas la concentración de los metales más pesados, del iridio, del mercurio. Muero de ese peso cuando me cae en el corazón. (p. 25)

El crimen del loco consiste en que se prefiere a los demás. Esta preferencia impía me repugna en los que matan y me espanta en los que aman. La criatura amada ya no es, para esos avaros, sino una moneda de oro en que crispas los dedos. Ya no es un Dios: apenas es una cosa. Me niego a hacer de ti un objeto, ni siquiera el objeto amado. (p. 50)

Estas frases, dotadas de una hermosura poética impactante, son la viva expresión de un rechazo tal vez consciente, tal vez no, por parte de Yourcenar hacia el objeto concreto de amor y una muestra más, de su huida hacia lo fantasmal en su anhelo de “ser”, es esa misma “oscura percepción”, que nos mencionaba antes, una comprensión de que ese objeto de la realidad nada puede decir acerca de ella, es una elección fantasmal en contraposición a lo concreto, “me niego a hacer de ti un objeto, ni siquiera el objeto amado”, nos dice Yourcenar, es la renuncia a ese amor avaro que más que un amor narcisista sería un amor vanidoso, un amor que hace del otro un objeto, a la vez que aprisiona el sujeto reduciendo su vida psíquica, empobreciendo su alma, pues esta se encontraría casi, que encarcelada en aquel objeto.

Esta noción del amor fantasmal en Yourcenar, constituiría pues, a nuestro modo de ver, más una apuesta por el “ser”, que por el “yo”, es ese grito desgarrador del “ser”, que se resiste a morir ahogado en la prisión del yo, en la prisión del objeto que el yo elige para liberarse de sus tensiones internas, es una apuesta pues, también por el principio de placer, que no quiere ser domeñado por el principio de realidad, que se le impone en forma de objeto y que no podrá brindar más que una satisfacción que siempre será incompleta, aunque cabe aclarar que con la renuncia al objeto concreto y la elección de lo fantasmal, la satisfacción tampoco será en modo alguno completa, pues esta no podría brindárnosla más que la muerte misma, pero con la elección de un fantasma, dado que no es un objeto concreto, el sujeto encuentra más posibilidades para expresar algo de lo real que está en él, cuando no estás eres todo, y en ese todo puedo ser también, cuando estás, ya eres algo, una cosa en la que no me encuentro, pareciera ser la fórmula que nos propone Yourcenar.

Bien, quisiéramos dar por terminada aquí esta brevísima alusión a una idea del amor presente en Marguerite Yourcenar, aquella idea del amor fantasmal, con una poesía, que si bien, no pertenece a ella, ilustra bastante bien algo de lo que aquí se quiso decir y es la elección del amor fantasmal por encima del amor a un objeto concreto de la realidad, amor fantasmal que nos confronta a su vez, con lo real de la falta y la imposibilidad de hallar respuesta en el otro. La poesía, que lleva por título: *yo soy ardiente, yo soy morena...* es de Gustavo Adolfo Bécquer (1977) y dice así:

Yo soy ardiente, yo soy morena,
 yo soy el símbolo de la pasión;
 de ansia de goces mi alma está llena.
 ¿A mí me buscas? No es a ti, no.

Mi frente es pálida; mis trenzas, de oro;
 Puedo brindarte dichas sin fin;
 Yo de ternura guardo un tesoro.
 ¿A mí me llamas? -No; no es a ti.

Yo soy un sueño, un imposible,
 Vano fantasma de niebla y luz;
 Soy incorpórea, soy intangible;
 No puedo amarte. ¡Oh, ven; ven tú!

CONCLUSIONES:

Si bien es difícil hablar de conclusiones definitivas sobre un tema tan amplio, y en el que se dejan tantos interrogantes abiertos, es importante enunciar algunos resultados que se lograron obtener a partir del recorrido que se realizó por distintos textos, tanto de la obra de Freud como de Lacan, con relación a un objetivo fundamental, a saber, identificar la importancia que la creación poética cobra para el Psicoanálisis, por eso vamos a enunciar los resultados que fueron obtenidos a partir de los desarrollos llevados a cabo en los distintos capítulos.

En primer lugar, se logró establecer una diferencia clara, en la posición que asumen Freud y Lacan frente a la Psicobiografía. Se puso de manifiesto que Freud la consideraba como un acercamiento válido a la literatura y la creación artística en general, en la medida en que esta podía aportar elementos para la comprensión de la obra que por otro lado serían de difícil acceso, pues con la interpretación de los datos biográficos que hacía, se podía ingresar al mundo pulsional del poeta, a partir del cual se hallaría la explicación sobre los contenidos que aparecían en su obra o viceversa, es decir, tomando la obra como una representación de las mociones pulsionales y deseos inconscientes del autor, podría dar

cuenta de su personalidad, tal como lo hace con Dostoievski, cuando refiere que muchos ejemplos en sus novelas, constituyen un indicador de la homosexualidad latente, que estaría en la base de su neurosis. (Freud, 1927).

Mientras tanto encontramos en Lacan, una postura totalmente opuesta, pues como vimos no autoriza en modo alguno la Psicobiografía y no la considera como un acercamiento válido a la poesía, debido a que no es analizar el autor o dar cuenta de la obra a partir de la aplicación de la teoría Psicoanalítica lo que le importa, pues con esto no se haría más que quedarse en el plano del semblante, adentrarse hacia ese manoseo literario, en el que el saber está del lado del analista, impidiendo captar lo que de verdad interesa, a saber, aquello que la obra puede enseñar al Psicoanálisis, lo que marca una primera diferencia con Freud. Se pudo constatar entonces, que Lacan se acerca a la poesía no para analizar los poetas, es decir, no con la intención de dar cuenta de su personalidad a partir del análisis de datos biográficos y explicar a partir de allí los contenidos de su obra, o dar cuenta de su personalidad, a Lacan le interesa, como nos permite captar, la forma en que el poeta captura en su artificio algo de lo real, mediante el juego de la escritura, y es en esta medida que se acerca a la obra, siempre buscando iluminar al Psicoanálisis a partir de lo que el poeta introduce en su creación y no al revés, es decir, trayendo de la teoría la explicación sobre la obra o el autor.

Por otro lado pudimos poner de manifiesto, que si bien Freud defiende la Psicobiografía como un acercamiento válido a la poesía, este no es el único acercamiento que realiza a este terreno, pues como fue señalado se encuentra en él, otro tipo de abordaje, donde se apega a la estructura narrativa de la obra literaria, buscando a partir de su análisis, encontrar algo que el poeta pone en juego, acerca del funcionamiento Psíquico,

acercamiento que resulta ser más fructífero pues en este se deja enseñar del poeta, siguiendo su relato casi al pie de la letra, tal como vimos que sucede en su abordaje de Gradiva, con la introducción de un método, que se basa en el análisis de la obra, buscando identificar las claves que revelen aquello que el poeta ha logrado plasmar en su creación, acerca de los sueños y el delirio.

Lo que va a determinar el abordaje de Lacan por su parte, es la propia concepción del inconsciente, el hecho de que Lacan entienda que se constituye como un discurso raro, que opera como un lenguaje sin sentido, para introducir algo acerca de eso real, imposible de decir para el sujeto, y esto es lo que marca la diferencia en su acercamiento a la poesía, de aquel realizado por Freud, es que Lacan entiende que la verdad del sujeto no puede ser apresada mediante el sentido y que solo se puede aludir a ella mediante el mito, que solo puede introducirse en una estructura de ficción, pues como se ha visto, es en el sin sentido que algo cae, que se puede aludir a algo sobre la verdad misma del hombre, y es precisamente el poeta quien a través de su creación logra dar el salto de la ficción a lo real.

La poesía en tanto que ficción, logra construir un camino para que la verdad se presente. Es a partir de esto que Lacan se va a ubicar en un lugar distinto al de Freud respecto a la creación poética, pues no es el sentido de la obra, ni dar cuenta del autor, lo que está en juego, lo que importa es lo que la obra introduce a partir de la ficción, en tanto, es solo a partir de allí que se puede dar cabida a la verdad, interesa entonces el universal que la obra introduce acerca de la subjetividad, la verdad que la obra pone en juego en tanto que mito.

Lacan se percata que la poesía llevando el lenguaje al límite, forzándolo, logra introducir una verdad y para acceder a esta verdad que se presenta en la obra, Lacan se basa como nos refiere Maya (2002), en la aplicación del método analítico, que busca descifrar la obra a partir de su estructura misma, pues esta comportaría una estructura de ficción y es por ello que, a partir del desciframiento de la misma, se puede dar cuenta de la verdad del deseo. Entonces Lacan formaliza y otorga mayor rigurosidad al método que ya de alguna forma había dejado avanzado Freud, gracias a que en él se destaca una posición frente al juego significativo que permite leer su farsa sin caer en ella.

Por otro lado se pudo apreciar algo acerca de la influencia que tiene este acercamiento a la literatura para la clínica Psicoanalítica, poniéndose de manifiesto una conclusión central que atraviesa el presente trabajo, a saber, que la poesía enseña al Psicoanálisis, algo acerca de lo real, pues a partir de lo visto, puede decirse, que es en la medida en que Lacan entiende, que el poeta puede escribir, puede atrapar algo acerca de lo real, imposible de nombrarse, a través de su construcción significativa, que está allí la importancia que para él cobra el decir poético, ya que la poesía le muestra los caminos a través de los cuales la verdad se introduce a partir de la ficción y el artificio.

La relación analítica implica siempre la constitución de una verdad y esa verdad como se ha visto a lo largo del trabajo, solo puede indicarse a través de mito, es mediante la ficción como nos indicaba Lacan a partir del cuento de Poe, que la verdad encuentra un camino para introducirse y precisamente eso hacia lo que apunta la experiencia analítica es a que el sujeto pueda atrapar algo de su propia verdad, por esto Lacan nos advierte sobre la importancia de ir a la poesía, de inspirarnos en ella para la interpretación.

Por último, se pudo apreciar algo acerca de una noción del amor, encontrada en la novela *Fuegos* de Marguerite Yourcenar, señalando como la autora a partir de la puesta en marcha de la obra, nos instrúa sobre aquello que se esconde tras la elección del objeto amoroso, confrontándonos con lo real de la falta y la imposibilidad misma de hallar satisfacción a partir de los objetos que la realidad ofrece. Se puso en evidencia como Yourcenar a partir de su construcción poética puso en juego algo concerniente al amor, algo, como se dijo, que nos confronta con lo real de la falta y con la imposibilidad de hallar respuesta en el otro.

A modo de conclusión general, podemos decir, que a Lacan le interesa la literatura en la medida en que esta logra atrapar dentro de lo simbólico algo de lo real, le interesa la forma como el poeta mediante sus artificios logra crear un escenario propicio para que lo real emerja, pues como nos recordaba, la poesía es efecto de sentido, pero también efecto de agujero y en esta medida es que logra atrapar algo sobre lo real, y allí es donde reside precisamente toda la importancia que para el Psicoanálisis toma la creación poética, pues esta constituye un modelo para conducirse en la clínica, ya que, en tanto estructura de ficción, nos anuncia de algo concerniente a la subjetividad, a la verdad acerca del deseo, que como vimos constituye la esencia misma del hombre y es aquello con lo que a fin de cuentas siempre tendrá que vérselas el analista.

Podemos decir que la literatura ha inspirado a Lacan en esa búsqueda de hallar un lenguaje, que permita expresar aquello que constituye propiamente al sujeto, pero no cualquier literatura, es aquella que, llevando el lenguaje al límite, introduciendo el absurdo, el equívoco, logra de alguna forma mediante sus artificios dar cabida a la verdad.

Referencias bibliográficas:

Freud, S. (1917). Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad. En *Sigmund Freud Obras completas vol. 21* (págs. 137-150) Buenos Aires – Madrid: Amorrortu.

Freud, S. (1910). Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. En *Sigmund Freud Obras completas Vol. 11* (págs. 53-127). Buenos Aires – Madrid: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1927) Dostoievski y el parricidio. En *Sigmund Freud Obras completas. Vol. 21* (pág. 171-191). Buenos Aires – Madrid: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1906-1908) El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen. En *Sigmund Freud obras completas vol. 9* (págs. 1-79). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1900-1901) Sueños absurdos. Las operaciones intelectuales del pensamiento. En *La interpretación de los sueños. Sigmund Freud obras completas vol. 5* (págs. 426-457) Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1908) El creador literario y el fantaseo. En *Sigmund Freud obras completas vol. 9* (págs. 123-135). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1930). Premio Goethe, Alocución en la casa de Goethe en Francfort. En *Sigmund Freud obras completas vol. 21* (págs. 208-214). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.

- Lacan J. (1971) Clase sobre *Lituraterra*. En: *Seminario 18 De un discurso que no fuera del semblante* (págs. 105-118). Buenos Aires-Barcelona-México: Editorial Paidós.
- Lacan J. (1971) Clase ocho, El hombre y la Mujer y la Lógica. En: *Seminario 18 De un discurso que no fuera del semblante* (págs. 119-133). Buenos Aires-Barcelona-México: Editorial Paidós.
- Lacan J. (1984) Seminario sobre la carta robada. En: *Escritos I* (págs. 5-58). México: siglo XXI.
- Lacan J. (1976-1977) *Seminario 24 El fracaso del Un desliz es el amor*. México: Ortega y Ortiz editores.
- Lacan, J (1958-1959). Clase trece, El acto imposible. En *Seminario 6 El deseo y su interpretación*. (págs. 254-275) Buenos aires - Barcelona - México: Editorial Paidós.
- Lacan, J (1958-1959). Clase catorce, Atrapadeseos. En *Seminario 6 El deseo y su interpretación*. (págs. 277-298) Buenos aires - Barcelona - México: Editorial Paidós.
- Lacan, J (1966-1967). *Seminario 14 La lógica del fantasma*. Buenos Aires-Barcelona-México: Editorial Paidós.
- Lacan, J (1975-1976). Clase dos, De lo que agujerea lo real. En: *Seminario 23 El sinthome* (págs. 27-44). Buenos Aires-Barcelona-México: Editorial Paidós.
- Lacan, J (1975-1976). Clase cuatro, Joyce y el enigma del zorro. En *Seminario 23 El sinthome* (págs. 59-73). Buenos Aires-Barcelona-México: Editorial Paidós.

- Lacan, J (1975-1976). El atolondradicho. En *Escansión I*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J (1985). El mito individual del neurótico. En *Intervenciones y textos* (págs. 37-59). Buenos Aires: Manantial.
- Maya, B. (2002) *Psicoanálisis y poesía: un desciframiento del bien decir*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Maya, B. (2012) *Psicoanálisis y Literatura: un encuentro*. Trabajo inédito.
- Maya, B. (2012) *El creador literario y el fantaseo: comentario*. Trabajo inédito
- De la Barca, C (1994) *La vida es sueño*. Barcelona: RBA Editores, S. A.
- Beckett, S (1951). *Malone muere*. Madrid: Alianza/Lumen.
- Barba Jacob, P (Sin fecha). El son del viento. En: *Poesía popular*. Medellín: Editorial Esquilo LTDA.
- Barba Jacob, P (Sin fecha). La vieja canción. En: *Poesía popular*. Medellín: Editorial Esquilo LTDA.
- Borges, J (2012). Arte poética. En *Selección Cuentos, ensayos y poemas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Bécquer, G (1977). “Yo soy ardiente, yo soy morena...”. En *Rimas y leyendas*. México: ediciones olimpica s a.
- Yourcenar, M (1995). *Fuegos*. Madrid: Alfaguara.