



Virtualia

Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana

Abril - Mayo 2003 • Año II • Número 7

#7

Abril / Mayo 2003

SUMARIO

Genio del psicoanálisis

Por Jacques-Alain Miller

Lacan, Foucault: el debate sobre el "construccionismo"

Por Jorge Aleman Lavigne

La ética en la era de la globalización

Por Antonio Di Ciaccia

Dialéctica del acting out

Por Guy Trobas

Entrevista a Olivier Flournoy

Por Juan Pablo Lucchelli y Nelson Feldman

Ética, política, y diferenciación sexuada

Por Silvia Ons

El psicoanálisis: una práctica a la altura de la época

Por Silvia Baudini

Los modos de aplicación del psicoanálisis

Por Adriana Rubistein

La lógica de la intervención del analista en la esquizofrenia

Por Beatriz Schlieper

El psicoanálisis ante la pornografía

Mesa redonda realizada en Barcelona, en casa de Oscar Masotta, el 13/2/77.

LA OPINIÓN ILUSTRADA

Los sujetos trágicos

Por Ricardo Piglia

DOSSIER CARTELES

Introducción

Por Diana Wolodarsky

El cartel, hoy

Por Osvaldo Delgado

"Te deseo aunque no lo sepa", una buena fórmula para el cartel

Por Beatriz Udenio

Posibilidad de Escuela como una experiencia

Por Nora Cherni

Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)

Por Ricardo Piglia

Retomando el decir de algunos escritores notables, Piglia nos deja ver como la literatura hace del psicoanálisis un fenómeno de masas que nos convoca a todos como "sujetos trágicos". Nos dice también que la literatura debe al psicoanálisis una obra como la de Joyce, quien encuentra en Freud un modo de narrar que se aparta de la tradición literaria. A la vez nos muestra cómo el psicoanálisis hace uso de los géneros literarios, la tragedia y el policial -en este caso- para avanzar sobre esta zona oscura que si bien el artista conoce, prefiere olvidar.

La relación entre psicoanálisis y literatura es por supuesto conflictiva y tensa. Por de pronto, los escritores han sentido siempre que el psicoanálisis hablaba de algo que ellos ya conocían y sobre lo cual era mejor mantenerse callado. Faulkner y Nabokov, por ejemplo, han observado que el psicoanalista quiere oír la voz secreta que los escritores, desde Homero, han convocado, con la rutina solitaria con la que se convoca a las musas; una música frágil y lejana que se entrevera en el lenguaje y que siempre parece tocada por la gracia. Al revés de Ulises, pero cerca de Kafka, los escritores intentan (muchas veces sin éxito) oír el canto sereno y seductor de las sirenas y poder después decir lo que han oído. En esa escucha incierta, imposible de provocar deliberadamente, en esa situación de espera tan sutil, los escritores han sentido que el psicoanálisis avanzaba como un loco furioso. Hay otro aspecto sobre el cual los escritores han dicho algo que, me parece, puede ser útil para los psicoanalistas. Nabokov y también Manuel Puig, nuestro gran novelista argentino, insistieron en algo que a menudo los psicoanalistas no perciben o no explicitan: el psicoanálisis genera mucha resistencia pero también mucha atracción; el psicoanálisis es una de las formas más atractivas de la cultura contemporánea. En medio de la crisis generalizada de la experiencia, el psicoanálisis trae una épica de la subjetividad, una versión violenta y oscura del pasado personal. Es atractivo entonces el psicoanálisis porque todos aspiramos a una vida intensa; en medio de nuestras vidas secularizadas y triviales, nos seduce admitir que en un lugar secreto experimentamos o hemos experimentado grandes dramas, que hemos querido sacrificar a nuestros padres en el altar del deseo y que hemos seducido a nuestros hermanos y luchado con ellos a muerte en una guerra íntima y que envidiamos la juventud y la belleza de nuestros hijos y que también nosotros (aunque nadie lo sepa) somos hijos de reyes abandonados al borde del camino de la vida. Somos lo que somos, pero también somos otros, más crueles y más atentos a los signos del destino. El psicoanálisis nos convoca a todos como sujetos trágicos; nos dice que hay un lugar en el que somos sujetos extraordinarios, tenemos deseos extraordinarios, luchamos contra tensiones y dramas profundísimos, y esto es muy atractivo. De modo que el psicoanálisis, como bien dice Freud, genera resistencia y es un arte de la resistencia y de la negociación, pero también es un arte de la guerra y de la representación teatral, intensa y única.

Por eso Nabokov veía el psicoanálisis como un fenómeno de la cultura de masas; consideraba clave ese elemento de atracción, esa promesa que nos vincula con las grandes tragedias y las grandes traiciones, y veía ahí un procedimiento clásico del melodrama y de la cultura popular: el sujeto es convocado a un lugar extraordinario que lo saca de su experiencia cotidiana. Y Manuel Puig decía algo que siempre me pareció muy productivo, y que sin duda fue decisivo en la construcción de su propia obra. Decía Puig que el inconsciente tiene la estructura de un folletín. Él, que escribía sus ficciones muy interesado por la estructura de las telenovelas y los grandes folletines de la cultura de masas, había podido captar esta dramaticidad implícita en la vida de cada uno, que el psicoanálisis pone como centro en la construcción de la subjetividad.

En todo esto hay entonces una suerte de relación ambigua: por un lado el psicoanálisis avanza sobre una zona oscura, que el artista preserva y prefiere olvidar; pero, por otro lado, el psicoanálisis se presenta como una especie de alternativa: hace lo mismo que el arte, genera una suerte de bovarismo, en el sentido de la experiencia de Madame Bovary, que leía aquellas novelitas rosas como si fueran el oráculo de su propia vida y el modelo de sus sentimientos. El psicoanálisis construye un relato secreto, una trama invisible y hermética, hecha de pasiones y creencias, que modela la experiencia.

Voy a agregar dos anotaciones más: una, sobre cómo la literatura ha usado el psicoanálisis, y otra sobre el modo en que el psicoanálisis ha usado a la literatura. Para la primera cuestión, podemos desde luego olvidar experiencias un poco superficiales como la del surrealismo o la de la beat generation, que confundían escribir sin pensar con oír la voz secreta de la sirena de Kafka (que es muda); confundían, o intentaban confundir, la espera de la gracia y la paciencia del poeta, con un procedimiento

mecánico de escritura automática: la musa es una dama suficientemente frágil como para esperar un tratamiento más delicado que ese escribir, dejándose llevar por una suerte de vitalismo atropellado; es un poco ingenuo por supuesto suponer que esa es la manera de conectarse con el inconsciente en el trabajo.

Quien sí constituyó la relación con el psicoanálisis como clave de su obra es quizás el mayor escritor del siglo xx: James Joyce. Él fue quien mejor utilizó el psicoanálisis, porque vio en el psicoanálisis un modo de narrar; supo percibir en el psicoanálisis la posibilidad de una construcción formal, leyó en Freud una técnica narrativa y un uso del lenguaje. Es seguro que Joyce conocía Psicopatología de la vida cotidiana y La interpretación de los sueños: su presencia es muy visible en la escritura del *Ulises* y del *Finnegans Wake*. No en los temas: no se trataba para Joyce de refinar la caracterización psicológica de los personajes, como se suele creer, trivialmente, que sería el modo en que el psicoanálisis ayudaría a los novelistas, ofreciéndoles mejores instrumentos para la caracterización psicológica. No: Joyce percibió que había ahí modos de narrar y que, en la construcción de una narración, el sistema de relaciones que definen la trama no debe obedecer a una lógica lineal y que datos y escenas lejanas resuenan en la superficie del relato y se enlazan secretamente. El llamado monólogo interior es la voz más visible de un modo de narrar que recorre todo el libro: asociaciones inesperadas, juegos de palabras, condensaciones incomprensibles, evocaciones oníricas. Así Joyce utilizó el psicoanálisis como nadie y produjo en la literatura, en el modo de construir una historia, una revolución de la que es imposible volver.

Y me parece que el *Finnegans Wake*, que por supuesto es una de las experiencias literarias límites de este siglo, se construye en gran medida sobre la estructuración formal que se puede inferir de una lectura creativa de la obra de Freud: una lectura que no se preocupa por la temática sino por el modo en que se desarrollan ciertas formas, ciertas construcciones.

Cuando le preguntaban por su relación con Freud, Joyce contestaba así: “Joyce en alemán, es Freud”. Joyce y Freud quieren decir “alegría”; en este sentido los dos quieren decir lo mismo, y la respuesta de Joyce era, me parece, una prueba de la conciencia que él tenía de su relación ambivalente pero de respeto e interés respecto de Freud. Me parece que lo que Joyce decía era: yo estoy haciendo lo mismo que Freud. En el sentido más libre, más autónomo, más productivo.

Joyce mantuvo otra relación con el psicoanálisis, o mejor dicho con un psicoanalista, y en esa relación personal, en una anécdota, se sintetiza un elemento clave de esta tensión entre psicoanálisis y literatura. Joyce estaba muy atento a la voz de las mujeres. El escuchaba a las mujeres que tenía cerca: escuchaba a Nora, que era su mujer, una mujer extraordinaria; escuchándola, escribió muchas de las mejores páginas del *Ulises*, y los monólogos de Molly Bloom tienen mucho que ver con las cartas que le había escrito Nora en distintos momentos de su vida. Digamos que Joyce estaba muy atento a la voz femenina, a la voz secreta de las mujeres a las que amaba. Sabía oír. Él, que escribió *Ulises*, no temía oír ahí, junto a él, el canto siniestro y seductor de las sirenas.

Mientras estaba escribiendo el *Finnegans Wake* era su hija, Lucía Joyce, a quien él escuchaba con mucho interés. Lucía terminó psicótica, murió internada en una clínica suiza en 1962. Joyce nunca quiso admitir que su hija estaba enferma y trataba de impulsarla a salir, a buscar en el arte un punto de fuga. Una de las cosas que hacía Lucía era escribir. Joyce la impulsaba a escribir, leía sus textos, y Lucía escribía, pero a la vez se colocaba cada vez en situaciones difíciles, hasta que por fin le recomendaron a Joyce que fuera a consultar a Jung.

Estaban viviendo en Suiza y Jung, que había escrito un texto sobre el *Ulises* y que por lo tanto sabía muy bien quién era Joyce, tenía ahí su clínica. Joyce fue entonces a verlo para plantearle el dilema de su hija, y le dijo a Jung: “Acá le traigo los textos que ella escribe, y lo que ella escribe es lo mismo que escribo yo”, porque él estaba escribiendo el *Finnegans Wake*, que es un texto totalmente psicótico, si uno lo mira desde esa perspectiva: es totalmente fragmentado, onírico, cruzado por la imposibilidad de construir con el lenguaje otra cosa que no sea la dispersión. Entonces Joyce le dijo a Jung que su hija escribía lo mismo que él, y Jung le contestó: “Pero allí donde usted nada, ella se ahoga”. Es la mejor definición que conozco de la distinción entre un artista y... otra cosa, que no voy a llamar de otro modo que así.

El arte de la natación

En efecto, el psicoanálisis y la literatura tienen mucho que ver con la natación. El psicoanálisis es en cierto sentido un arte de la natación, un arte de mantener a flote en el mar del lenguaje a gente que está siempre tratando de hundirse. Y un artista es aquel

que nunca sabe si va a poder nadar: ha podido nadar antes, pero no sabe si va a poder nadar la próxima vez que entre en el lenguaje.

En todo caso, la literatura le debe al psicoanálisis la obra de Joyce. Él fue capaz de leer el psicoanálisis, como fue capaz de leer otras cosas. Joyce fue un gran escritor porque supo entender que había maneras de hacer literatura fuera de la tradición literaria; que era posible encontrar maneras de narrar en los catecismos, por ejemplo; que la narración, las técnicas narrativas no están atadas sólo a las grandes tradiciones narrativas sino que se pueden encontrar modos de narrar en otras experiencias contemporáneas; el psicoanálisis fue una de ellas.

La otra cuestión es qué le debe el psicoanálisis a la literatura: le debe mucho. Podemos hablar de la relación que Freud estableció con la tragedia, pero no me refiero a los contenidos de ciertas tragedias de Sófocles, de Shakespeare, de las cuales surgieron metáforas temáticas sobre las que Freud construyó un universo de análisis. Me refiero a la tragedia como forma que establece una tensión entre el héroe y la palabra de los muertos.

En literatura, se tiende a ver la tragedia como un género que estableció una tensión entre el héroe y la palabra de los dioses, del oráculo, de los muertos, una palabra que venía de otro lado, que le estaba dirigida y que el sujeto no entendía. El héroe escucha un discurso personalizado pero enigmático, es claro para los demás, pero él no lo comprende, si bien en su vida obedece a ese discurso que no comprende. Esto es Edipo, Hamlet, Macbeth, éste es el punto sobre el que gira la tragedia en la discusión literaria como género que empieza con Nietzsche y llega hasta Brecht. La tragedia, como forma, es esa tensión entre una palabra superior y un héroe que tiene con esa palabra una relación personal.

Esa estructuración tiene mucho que ver con el psicoanálisis, y no he visto que ello haya sido marcado más allá de la insistencia sobre lo temático: por supuesto, en Edipo hay un problema con unos padres y unas madres, en Hamlet hay un problema con una madre, en fin. Pero en Hamlet también hay un padre que habla después de muerto.

Otra forma sobre la cual pensar la relación entre el psicoanálisis y la literatura es el género policial. Es el gran género moderno; inventado por Poe en 1843, inundó el mundo contemporáneo. Hoy miramos el mundo sobre la base de ese género, hoy vemos la realidad bajo la forma del crimen; como decía Bertolt Brecht. La relación entre la ley y la verdad es constitutiva del género, que es un género muy popular, como lo era la tragedia. Como los grandes géneros literarios, el policial ha sido capaz de discutir lo mismo que discute la sociedad pero en otro registro. Eso es lo que hace la literatura: discute lo mismo de otra manera. ¿Qué es un delito, qué es un criminal, qué es la ley? Discute lo mismo que discute la sociedad pero de otra manera. Si uno no entiende que discute de otra manera, le pide a la literatura que haga cosas que mejor las haría el periodismo. La literatura discute los mismos problemas que discute la sociedad, pero de otra manera, y esa otra manera es la clave de todo. Una de estas maneras es el género policial, que viene discutiendo las relaciones entre ley y verdad, la no coincidencia entre la verdad y la ley, el enigma como centro secreto de la sociedad, como un aleph ciego.

Poe inventa un sujeto extraordinario, el detective, destinado a establecer la relación entre la ley y la verdad. El detective está ahí para interpretar algo que ha sucedido, de lo que han quedado ciertos signos, y puede realizar esa función porque está afuera de cualquier institución. El detective no pertenece al mundo del delito ni al mundo de la ley; no es un policía pero tampoco es un criminal (aunque tiene sus rasgos). Dupin, Sherlock Holmes, Marlowe, el detective privado está ahí para hacer ver que la ley en su lugar institucional, la policía, funciona mal. Y a la vez el detective es el último intelectual, hace ver que la verdad ya no está en manos de los sujetos puros del pensar (como el filósofo clásico o el científico) sino que debe ser construida en situación de peligro, y pasa a encarnar esa función. Va a decir la verdad, va a descubrir la verdad que es visible pero que nadie ha visto, y la va a denunciar.

Se plantea aquí una paradoja que el género (y Poe antes que nadie) resuelve de un modo ejemplar: cómo hablar de una sociedad que a su vez nos determina, desde qué lugar externo juzgarla si nosotros también estamos dentro de ella. El género policial da una respuesta que es extrema: el detective, aunque forme parte del universo que analiza, puede interpretarlo porque no tiene relación con ninguna institución..., ni siquiera con el matrimonio. Es célibe, es marginal, está aislado. El detective no puede incluirse en ninguna institución social, ni siquiera en la más microscópica, en la célula básica de la familia, porque ahí donde quede incluido no podrá decir lo que tiene que decir, no podrá ver, no tendrá la distancia suficiente para percibir las tensiones sociales. Hay un elemento extraño a toda institución en el sistema de interpretación que encarna el detective: está afuera y

muchos de sus rasgos marcan esa distancia (la vida nocturna y un poco perversa de Dupin, la cocaína de Sherlock Holmes, el alcohol y la soledad de Marlowe), sus manías son formas de subrayar la diferencia.

En la tragedia un sujeto recibe un mensaje que le está dirigido, lo interpreta mal, y la tragedia es el recorrido de esa interpretación. En el policial, el que interpreta ha podido desligarse y habla de una historia que no es la de él, se ocupa de un crimen y de una verdad de la que está aparte pero en la que está extrañamente implicado. Me parece que el psicoanálisis tiene algún parentesco con estas formas.