



¿LITERATURA Y PSICOANÁLISIS O PSICOANÁLISIS Y LITERATURA?

Noe Jitrik*

Dispongo de dos maneras para enfrentar este tema: o bien haciendo una historia objetiva, académica, didáctica, de las relaciones entre psicoanálisis y literatura (1), o bien haciendo una narración de esa relación pero en un espacio restringido, el espacio de mi experiencia. Por limitaciones personales, elijo el segundo camino que tendría, por lo menos, un cierto interés metodológico ya que me permitiría no solo precisar las soluciones que a lo largo de varios años he ido encontrando respecto a esta relación sino también, al mismo tiempo analizarlas; la ventaja de mis defectos sería, por lo tanto, hacer aparecer el psicoanálisis por partida doble.

El relato comienza hace ya bastante tiempo y su punto inicial no está motivado por una compulsión teórica de esas que por vía de un descubrimiento, o de una revelación, o de un deslumbramiento, exigen una aplicación inmediata- que se parece a la conversión religiosa - y someten el objeto a la nueva lección; surge, en cambio, en un clima en el cual el psicoanálisis es ante todo una praxis de búsqueda personal que sugiere posibilidades, que obliga a repensar todos los objetos de la existencia e, incluso, los objetos de nuestra

* Invitado de la Sociedad Psicoanalítica Mexicana A.C. Colegio de México.

(1) Me ahorra este trabajo el libro de Anne Clancier, entre otros: Psicoanálisis, literatura, crítica. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A. , 1976.



preocupación fundamental, esto es la literatura. Me veo a la distancia y verifico que hacerme analizar me induce a aquello que Freud, sobre el final de su vida, veía como una perspectiva lógica irremediable, o sea que el análisis no puede no acompañar la existencia entera, lo cual hace que considerarlo sólo como una terapéutica sea limitarlo, aunque esa limitación es igualmente una cuestión de hecho, la forma de socialización que tiene. En ese clima, lo primero que me sedujo - y esto sería verdaderamente el primer hito pertinente de esta narración - es el elemental mecanismo de lo latente y lo manifiesto que desde la mecánica psicoanalítica redescubrí (entreví) en el plano del juego interno de los elementos que integran - o integrarían - un texto narrativo. Previamente, desde luego, me había visto llevado a definir estos elementos, que constituían en mi opinión la especificidad de un texto narrativo; estos elementos eran entidades muy precisas que, presentes y detectables en una narración, estarían ausentes de otros textos o bien presentes pero muy disminuidas en otras clases de textos. Así las cosas, me pareció que una narración - toda narración - era un sistema integrado por un punto de vista, personajes, descripciones y explicaciones, un tema, un ritmo, etc., y que el juego de todos esos elementos, en diversas proporciones de cada uno, daban la cifra de una individualidad narrativa cuya coherencia estaba garantizada por que se deba algún tipo o grado de coherencia entre lo propio de cada elemento; así, el tema debía ser adecuado a los per-

sonajes, el ritmo debía ser adecuado a uno y otro, etc., desde luego; esa coherencia puede no ser perfecta o absoluta; a veces, por otro lado, no se logra y las posibilidades de examinarla no necesariamente están al alcance de la mano; advertí que entre lo que un personaje dice de sí mismo y por ejemplo, lo que el narrador acota - descripciones, explicaciones al encuadrar eso que dice el personaje, suele haber diferencias notables de significación que llegan a veces a la contradicción: la coherencia, en ese caso, queda rota y como la ruptura no puede no tener consecuencias, diría que tal ruptura hace de nivel latente en relación con lo manifiesto que sería lo expresado, lo asumido. Me limité a registrar este hecho y uno consecuente, mas importante todavía: los elementos todos hacen de manifiesto - especialmente el tema y los personajes, - como es previsible, no agotan lo que un texto literario es o sería para nosotros: hay algo más que habría que descubrir, des-ocultar - algo que podemos llamar "significación" y que sería, en tanto no se ve, lo latente o algo similar. (2) Se abría de este modo un cierto camino para la crítica literaria en la que predominaba, no obstante, el aspecto estructuralista más que el psicoanalítico.

(2) En una discusión posterior podría decirse que eso que "no se ve" no es un "algo", una "cosa", o una "verdad" inherente a un texto, sino una hipótesis que permite que un sistema teórico pueda actuar y hasta cierto punto verificarse. Sin embargo, esa ausencia de "verdad" a descubrir no esta reñida con un concepto de "significación" que no falta en ningún objeto humano o intelectual, solo que este concepto no exige, desde mi perspectiva, ninguna tabulación, se basta con la aproximación que suscita y su presencia, cerca del sentido y formando parte de él, no puede negarse como presencia en el

Jitrik, N., 1982: ¿Literatura y Psicoanálisis o Psicoanálisis y literatura?. In: S. Millán and S. Gojman de Millán (Eds.), Memorias II, México (Sociedad Psicoanalítica Mexicana) 1982, pp. 348-382.



Digo esto porque en ese instante la imagen que tenía de la relación entre psicoanálisis y literatura no pasaba de ser la más tradicional y corriente, aprendida en algunas lecturas, y metida en mí como una ideología que, en sus exigencias mayores, un psicoanálisis de un autor, por ejemplo, me veía imposibilitado de satisfacer. Había leído una obra teatral de Lenormand, El hombre y sus fantasmas, algo sobre surrealismo, ya había visto mucho cine norteamericano y en todo ese corpus evidentemente se trataba de enigmas de comportamiento de personajes, los cuales terminaban fatalmente por ser develados a la luz del esquema de ciertos complejos que el psicoanálisis habría codificado desde antiguo: el complejo de Edipo, ciertos núcleos obsesionales, el significado de los sueños, etc.; el límite para un proyecto de ese tipo se constituyó en mí a partir de cierta divertida idea que entonces se me ocurrió: si Otelo hubiera tenido un buen psicoanalista a mano, si hubiera elaborado su complejo de inferioridad y su edipo (Adler y Freud), no habría asesinado a Desdémona pero, desde luego, tampoco habría habido tragedia, tampoco habría habido Shakespeare. Bromas aparte, esa manera de considerar la relación entre psicoanálisis y literatura, que he designado como tradicional y corriente, en el propio Freud, en el primer Freud, como vine a saber después, inicia su tradición y, desde el punto de vista de sus ventajas, hacía que la literatura apareciera como más real que la clínica desde el momento en que en la literatura las enfermedades aparecen

tan ordenadamente trazadas que el médico escritor va como sobre rieles, tiene el síntoma, el método y, triunfalmente, vislumbra la curación; en esa perspectiva, la literatura, entonces se desempeña como ilustración y, a la inversa, la crítica se ejecuta como búsqueda de la aplicación de la cura en el mundo fingido, inexistente, de la imaginación.

El embrionario estructuralismo me permitio, no obstante, escapar a estos primeros riesgos; el esquema de lo manifiesto y lo latente podía ser válido a condición de que permitiera entender niveles no estrictamente psicoanalíticos, teniendo en cuenta que si ese esquema es una verdad, lo es de carácter general, aplicable a todo tipo de investigación, aunque desde el descubrimiento psicoanalítico haya tenido la mayor fortuna y a partir de él se haya, justamente, generalizado. Hoy puedo pensar, en la búsqueda de la significación, que lo latente lo oculto en un texto, pertenece mas bien al orden del discurso, o sea que o bien es todo aquello que está en el sistema de producción de escritura - y que, precisamente, desaparece en el producto terminado u ofrecido - o bien es aquello que está presupuesto en los actos discursivos y cuyo conocimiento, implícito, hace inteligible un texto, es decir lo que hace que sepamos que aquello que se ve no es más que un resultado y que la identidad de lo que vemos o leemos de ninguna manera se agota en lo que se ve, aunque no logremos, por el momento, ir más allá de lo que se ve.

Es en este sentido que se abre un camino para la crítica: ampliar lo que se ve, ayudar a nuevas lecturas, permitir que

lo implícito o el proceso de producción avancen un poco y permitan comprender no tanto, o de ninguna manera, ciertos enigmas, sino los implícitos en el proceso de producción o el proceso de producción mismo de un texto. Dicho de otro modo, el texto - todo texto- se comenta a sí mismo, dice lo que es o lo que considera que es; en lo manifiesto proporciona los indicios para entender el comentario; es más, lo manifiesto sería tan solo una suma de indicios que capatamos en los temas, en los personajes, aún en cierta sintaxis, pero es más allá de lo manifiesto que el comentario tiene lugar, antes de que lo manifiesto se constituya, en su constitución, y después de ella, ese comentario es como una segunda voz, como un rumor que sigue paso a paso los avatares de la producción del texto como tal y cuyo continuo, en términos musicales, es difícil de diseñar: se trataría más bien de notas sueltas que, como tales, ratifican una dimensión psicoanalítica que estaría dada no sólo por lo fragmentario - que invita como tal al psicoanálisis sino también por lo asociativo que las vincula. Desde luego, esa segunda voz es inaudible: son los indicios los que nos permiten reorganizar el comentario que, de este modo, pasa a ser lo principal pues lo que constituye el comentario ya organizado, vocalizado, se confunde con la significación misma de la producción.

Así si en Los adioses, de Onetti, el personaje-relator es un comerciante que despacha mercancías pero sólo recibe cartas, entre despachar mercancías y no despachar cartas se instaura un circuito que tiene que ver menos con una psicología

de un personaje que con un problema, el del relato como continuidad interferida, el cual problema se vincula con lo que el texto como tal se pregunta sobre su índole y no con lo que el texto representa (lo cual puede ser como representación, la formulación de un enigma) o con lo que le ocurre al autor que puede ser un miedo proyectado a la muerte o algún otro conflicto que un psicoanalista podría poner en evidencia y acaso resolver.

De este modo, a pesar del rechazo a "psicoanalizar" la literatura y en virtud de la búsqueda de un terreno en el que el psicoanálisis pudiera penetrar sin exigir un precio excesivo, algo queda del primer esquema, el más clásico si se quiere, del psicoanálisis, la pareja "latente/manifiesto"; por ejemplo, en el punto terminal de lo que puedo estar pensando en la actualidad, y retomando alguna reflexión lacaniana, estoy creyendo que si el "signo" saussuriano es lo "manifiesto" - siempre que se siga considerando que el sistema lingüístico es un sistema de signos - lo "latente" no es ni puede ser ni el significante ni el significado, ni siquiera la articulación, esa barra que existente en el dibujo deviene según Lacan el significante más pleno; por el contrario, lo latente sería el proceso de articulación, o lo que es lo mismo, el trabajo de constitución del signo; correlativamente, esta instancia tiene la virtud de remitir por un lado a lo arcaico, único lugar en el que lo latente puede ser realmente pensado y, por el otro, y al mismo tiempo, pone en escena la actualidad actuante de lo ideológico en la medida en que todo

trabajo arcaico está replegado en el presente y ha sido engendrado por una historia que aunque yace oculta - deliberadamente o no - no ha desaparecido en los usos, siempre ideológicos, que se hacen de ese trabajo.

Claro que sólo ahora, después de muchos cambios operados no sólo en el psicoanálisis y en la literatura, sino también en la epistemología, a raíz de la quiebra de ciertos residuos positivistas (3), se pueden ver las cosas de este modo o sea en términos de producción: en el primer momento de las relaciones entre psicoanálisis y literatura, se pensó (Freud, Rank, eçt.) que la dupla "manifiesto-latente" era el instrumento más adecuado para hacer progresar un conocimiento que en el ámbito del psicoanálisis era de un núcleo enfermo y en el de la literatura era un significado: desde esta perspectiva tan sustancial era lo manifiesto como lo latente puesto que ambos planos eran de alguna manera cosas ya que la enfermedad y el significado eran concebidos como cosas; el único problema que se presentaba era poner en evidencia uno mediante el otro, o sea lo latente por lo manifiesto; el método psicoanalítico aportaba ese gesto metafórico, puesto que la metáfora lo constituía como método en ese punto preciso y, por lo tanto, servía para lograr esa traducción en lo literario: en ese momento, lo manifiesto se reducía dando lugar a un triunfo de lo latente percibido, de ese modo, como la "ver-

(3) En el psicoanálisis, cierta sustancialización de la metodología, en la crítica literaria, cierto reduccionismo del "objeto".

dad" descubierta o por descubrir. Yo supongo que en realidad este esquema persiste y su persistencia corresponde a las fantasías más corrientes de un "ser" que nuestro parecer confuso ocultaría y que desde el exterior podría sernos revelado por otros gracias a que, desde afuera, se ven los indicios de su existencia; mito del sapo horrible que oculta al príncipe encantador y en el cual el beso funciona como aparato analítico que restablece la verdad de un "ser".

Pero algo más todavía: si el psicoanálisis tuvo a partir de cierto momento, los años veintes, una enorme fascinación fue, creo, por dos razones: la primera, la relación del propio Freud con la literatura que le proveía de situaciones ejemplares, ilustradoras privilegiadas de sus descubrimientos; probablemente esto hizo que intentara, de alguna manera, develar también su secreto; la segunda, el hecho de que toda literatura realista y policial es edípica estructuralmente puesto que culmina en una respuesta a un "quién es" pregunta en la que reside el interés supremo puesto que para responderla es que se escribe; a veces, esta estructura tiene su tematización, como por ejemplo, en los relatos que son historia de familia (cf. el libro de Josefina Ludmer sobre Cien años de Soledad (4) a veces esquema edípico opera en la pura construcción. Ahora bien, en la medida en que el psicoanálisis pone de relieve esta razón y explica tanto el "enigma edípico" como las fuentes psíquicas de la atracción que ejerce la novela sobre el

(4) Josefina Ludmer, Cien años de Soledad una interpretación. Buenos Aires, 1971.

lector, parece natural que los novelistas quieran llevar lo edípico a la superficie mediante la siguiente superposición: lo que se empieza a narrar no se limita a ser estructuralmente edípico, como enigma o como construcción, sino que intenta representar situaciones psicoanalíticas clínicas perfectamente configuradas. Para la crítica sociológica este sesgo facilita las cosas: se trata simplemente de ver qué prefiere el público y por qué y de dar una explicación social de las tendencias registradas pero para la crítica que trata de entrar en los procesos de la literatura los caminos se complican porque limitarse a la verificación de lo edípico es sujetarse indudablemente a una teoría de la literatura como "representación", desde el momento en que los textos giran en torno al problema de la identidad de los personajes y, mediatizadamente, del autor; si se acepta esta perspectiva, el problema de la escritura o sea de la actividad "literaria" como tal, junto a otras actividades sociales y separada de ellas, no sólo queda de lado sino que la escritura se ve condenada a una instrumentalidad sin consecuencias.

Es muy probable que pocos escritores de cierta época hayan quedado al margen de esta tentación; mencioné antes El hombre y sus fantasmas, de Henri Lenormand, que al tematizar en ese texto la cuestión de los sueños significantes hace una dramatización de la teoría de la interpretación de los sueños; el surrealismo, a su vez, inspirado sin duda por la teoría de las asociaciones libres, crea el camino de la escritura auto-



mática; finalmente, la vieja literatura patológica encuentra, gracias a la teoría de las neurosis, un nuevo auge, la tragedia posible en el siglo XX parece ser la que se registra en esa zona nebulosa que va de lo consciente irregular, confuso, hacia un atrás, el inconsciente, en el que si bien por lo general no hay solución satisfactoria al menos reside la explicación del desastre; diría que el cruce entre individuo y sociedad, cada vez más perfecta e irracional, es la red sobre la que se erige la tragedia del siglo XX; quizás por eso existe un desarrollo tan grande de la literatura de la identidad, de la cual no escapa ni siquiera Borges que se jacta de no conocer a Freud. Entonces, considerando ese auge, se puede afirmar, mirando hacia atrás y alrededor, que el descubrimiento de Freud reaviva la literatura, se hace su tema y lo que era y sigue siendo edípico en el género mismo pasa a alimentar la narración, lo que termina finalmente por bloquearlo como narración; recuerdo mi sorpresa y azoro al escuchar declaraciones de Ernesto Sábato quien defendía explícitamente que la literatura era "obsección" y, por lo tanto, introducía la obsección en lo que escribía como un ingrediente indispensable. Para vivir esta encrucijada no quedaba a los escritores sensibles a lo psicoanalítico más que dos recursos: o inventar "verdades" para determinadas situaciones misteriosas también inventadas o copiar la "verdad" de la experiencia clínica; en ambos casos, se hacía - se hizo- literatura de psicoanálisis pero, por cierto, difícilmente se establecían relacio-

nes productivas en el plano textual pero tampoco en el plano metatextual, entre psicoanálisis y literatura como esferas autónomas e interrelacionadas al mismo tiempo. Para concluir algo sobre lo que queda de esa masa textual, diría que más vale la falta de "verdad" shakespeariana, noción que de alguna manera quiere decir falta de verdad trágica; si tal verdad trágica existe, sería, al contrario,, aparentemente antagónica de una trivial verdad psicoanalítica y al mismo tiempo, no se la podría comprender fuera de una articulación en la que tiene que estar presente el psicoanálisis pero no sólo sino también otras dimensiones del conocimiento, especialmente las que tienen por objeto lo social, ese ambito que si bien, produce indiscutiblemente la tragedia no por eso posee los medios capaces de explicarla específicamente en el sentido de agotar su significación.

Por otro lado, es evidente que hay una historia del problema en Freud y otra que es la prolongación en sus continuadores; mejor dicho, dejando interrumpida la evolución del problema en Freud, algunos aplicaron rápidamente a la literatura algunas conclusiones que, para el psicoanálisis, continuaban quizás el aporte de Freud; así notoriamente la cuestión de los mitos junguianos; ahora bien, insistiendo, lo que importa destacar es que, paulatinamente, las últimas reflexiones de Freud sobre la literatura misma fueron siendo abandonadas; un camino que en cambio se tomó fue, quizás porque las personalidades eran impresionantemente atractivas, el estable-

cimiento de psicodiagnósticos de los autores, más interesantes que sus personajes en la medida en que podía encarnar el viejo enigma del genio o del ser excepcional y, por consecuencia, se podría develar el misterio del arte a través del esclarecimiento de los mecanismos que rigen a sus protagonistas. Se constituyó así una crítica leteraria psicoanalítica de la que hay muestras importantes: el Poe de Marie Bonaparte, la teoría memática de Jean Paul Weber, etcétera, cada una de las cuales se constituyó adoptando novedades psicoanalíticas en boga; un buen ejemplo de esta relación puede encontrarse en un trabajo del psiquiatra argentino Polito, sobre Horacio Quiroga; todos conocen la trayectoria de muerte que caracteriza la vida del escritor uruguayo; él se suicidó, lo mismo que sus dos hijos, por accidente mató a un amigo, su padrastro se suicidó, ect.: en dicho trabajo se vincula esa trayectoria luctuosa con un instante clara y totalmente kleiniano: la madre de Quiroga, esperando el regreso del padre que se fue de caza, lo tiene en brazos; cuando el padre está por subir al muelle, desde un bote, se le dispara un tiro que lo mata frente a su mujer, la cual aterrada deja caer al niño al suelo; según esa lectura el seno malo inflige una marca definitiva en Quiroga, quien no se podrá liberar jamás de la muerte que, en virtud de la culpa por haber provocado al seno malo, estará recogida en su interior; el escritor sólo podrá restituir el equilibrio suicidándose, pero esa culpa es tan grande que se irradia, lo que explicaría los suicidios poste-

riores y aún los previos.

Es evidente que en esta inclinación de los psicoanalistas por examinar escritores hay una cierta ansiedad por el "caso perfecto" y, al mismo tiempo, una obediencia ciega a las órdenes primera de Freud según quien el escritor es un neurótico que se desdobra, mediante su obra, ya sea en enfermo ya en médico: los psicoanalistas biógrafos quieren ir más allá de la acción médica que ejercerían los escritores superándola y, en cuanto a la fase del enfermo, quieren establecer un diagnóstico más preciso de la enfermedad.

Y bien, es posible que se pueda interpretar de todas las consideraciones precedentes que hay de mi parte una cierta toma de posición teórica en la relación psicoanálisis-literatura: los rasgos de tal forma de posición se han ido dando por acotaciones que, acumuladas, podrían ser leídas como una cierta oposición a maneras más o menos tradicionales y limitadas de entenderla. De aquí en adelante podríamos proponernos profundizar en esa toma de posición teórica a través de la recuperación de la anunciada historia personal, que es la de mis propias evoluciones y perplejidades. De todos modos, algo puede quedar desde ya: no se tratará de ahora en adelante de referirse a la manera en que los escritores introducen el psicoanálisis en sus textos sino de constituir una cierta teoría que permita trabajar críticamente con esos textos y en cuya constitución el psicoanálisis puede desempeñar - y de hecho desempeña, al menos en mi historia personal - un papel

decisivo. El acento queda, pues, desplazado. Por eso, haciendo un resumen de todo este proceso pude escribir en el comienzo de un trabajo sobre El juguete rabioso, de Roberto Arlt, lo siguiente (5): "Fascinación que ejerce sobre el análisis textual el psicoanálisis; ya no es como antaño, cuando al advertir que la literatura manifestaba con más nitidez lo que el discurso psicótico velaba, el psicoanálisis se hacía por fuerza análisis textual; ahora es al revés: el psicoanálisis atrae porque ha logrado borrar, casi, la distancia entre su objeto y la metodología que el objeto necesitaría para hacerse ver, para permitir que se lo conozca; ha convertido en fundamento lo que antes, desde el remanente positivista, podía ser considerado como instrumento, como mero método. Si, por otro lado, analizar es determinar todo en un discurso, hasta lo irreductible que lo engendra, y si los textos son discursos, parece natural, indispensable, que lo que trata de conocerlos - hasta lo irreductible que los origina - o sea el análisis textual, suponga que en psicoanálisis hallará el camino".

Proclamada, mediante cita, una especie de "resumen" que es simultáneamente "punto de arranque", desearía hacer dos aclaraciones que tienden de alguna manera a redondear: la primera se refiere a ese objeto que estamos llamando texto; la segunda a lo que habíamos anunciado como la "evolución del problema" en Freud. En efecto, en primer lugar, podemos

(5) "Entre el dinero y el ser. Lectura de El juguete rabioso de Roberto Arlt"; en Escritura No. 1, Caracas, Venezuela, 1976.

decir que el texto es un discurso como el discurso psicótico pero no es un discurso psicótico, aunque más no sea porque posee una intención comunicativa específica, que incluye la instancia de la circulación, esto es la lectura; del mismo modo, el texto no es muchos otros tipos de discurso que recorren la sociedad; parece tener una especificidad, ocupar un lugar preciso en la sociedad, ser reconocido por lo que efectivamente lo caracteriza - y que no pide ser definido - y no por analogías que, en todo caso, de ser admitidas, indicarían tan solo redes de relaciones; por lo tanto, aunque parezca un discurso psicótico no puede ser considerado como tal a los fines de establecer qué psicosis lo recorre o recorre a quien lo produjo o a quien lo recibe. Por eso, los textos que empiezan a interesar para el análisis crítico pueden ser todos los textos y en ellos se tratará de hallar lo que los articula, para lo cual el psicoanálisis puede prestar no sólo su gesto principal, su filosofía, sino también ciertos modelos que no intentarán llevar el objeto analizado al campo de las comprobaciones psicoanalíticas sino que se prestarán a un trabajo de otro orden.

En segundo lugar, en cuanto a la "evolución" del problema en Freud constituyó para mí una revelación de su potencial lo que lograban indicar dos artículos que pude leer hacia 1970; uno de Jean Joseph Goux (6) y el otro de Jeffrey Melhmann (7). El primero vinculaba el probable desarrollo de la

(6) Jean Joseph Goux, "La reduction du matériel" en Economie et symbolique, París, Seuil, 1970.

(7) Jeffrey Melhmann, "Entre psychanalyse et psychocritique" París, Poétique, No. 3.

la psicocrítica postulada por Charles Mauron, recupera la mencionada evolución freudiana o al menos la interpreta. Y esto es lo que interesa: en un primer momento, en Delirios y sueños en la Gradiva de Jensen (1906), sobre la base del psicoanálisis del personaje, Freud muestra mecanismos de creación literaria a través de diversas líneas; lo que importa es desarrollar esquemas psicoanalíticos, la fantasía, el sueño y la teoría de la denegación que la literatura ha sido capaz de encarnar; de hecho, presenta mecanismos del inconsciente que hace radicar en la conducta de los personajes y que se manifestarían en el discurso concebido como compromiso entre inconsciente y consciente. Los símbolos, que son los lugares a analizar, reúnen todas las instancias analíticas y en la medida en que son ambiguos por definición, aparecen como característicos de la literatura. En un momento posterior, La creación literaria y el sueño diurno (1908), Freud establece una analogía entre ambos términos, el contenido del segundo serían los deseos y las fantasías adolescentes que tienen en los héroes populares su expresión, lo cual induciría a identificaciones que si por un lado gobiernan la "lectura", por el otro ponen, en el mismo instante y gesto, el acento en el héroe, lo que supone un deslizamiento hacia el aspecto erótico de la teoría freudiana, la pulsión inconsciente cuya tendencia a no caducar engendra la figura de la "indestructibilidad del yo". Finalmente, en El tema de los tres cofres (1913), se produce una corrección que es la que Melhmann va a desarrollar



escritura (de la jeroglífica a la fonética pasando por la ideográfica) con una instancia económica de evolución (de la producción primaria, de autosatisfacción, a la economía monetaria) y con una instancia psíquica (de la ley de la madre a la ley del padre, con primacía del concepto). Las tres órdenes - escritura, economía, psiquismo - coinciden al menos en sus puntos terminales: saberlo implica restituir un origen y una evolución y hacerlos intervenir conscientemente en la organización de un cambio ya que ese proceso simultáneo de los tres órdenes también es el de la constitución de un poder. Lleno de estímulos, ese esquema me sugirió una suerte de inicial teoría de la lectura que debo todavía desarrollar pero que me indicaba, al menos, tres niveles: lectura espontánea, indicial y crítica; la primera aparece como primaria, inconsciente hasta cierto punto, porque no opone resistencia a lo diferente que está en la letra y lo incorpora aduciendo; la segunda como preconscious, en la medida en que para registrar indicios se deja actuar ciertos restos de sistemas; la tercera como consciente, la única capaz de hacerse cargo de las precedentes y restituirles su proceso; así como el psicoanálisis debía, en último caso, acompañar toda la existencia, la lectura crítica debería acompañar toda relación con un texto puesto que sólo ella puede hacer ver o sentir un proceso complejo. Pero esto queda por hacer (8). Mas importante es lo que muestra el artículo de Melhmann que, a propósito de

(8) De alguna manera, hay algo adelantado sobre el tema con los artículos que publiqué en Comunidad Conacyt, México, durante 1980; son diez trabajos agrupados en una sección titulada "Rincones".



en relación con la psicocrítica; aquí Freud procede por asociación y superposición: toma un motivo de El mercader de Venecia: un padre que ofrece la mano de su hija hace que los tres pretendientes elijan entre tres cofres, uno de oro, otro de plata y otro de plomo; en uno de ellos está el premio; los pretendientes deben justificar la elección mediante un discurso: los dos primeros, sobre oro y plata, son naturalmente brillantes, el último opaco; sin embargo es a este último al que aguarda la recompensa; Freud no se deja llevar por el simbolismo inmediato y sinecdótico "cofre igual mujer" y empieza por superponer cofres a discursos; luego superpone este texto a otros de Shakespeare y encuentra que el motivo de las tres hijas reproduce la diferencia en las calidades: dos hijas de Lear son rumbosas y la tercera es opaca; trae más textos a colación y, en ellos, la instancia del tres reaparece con los mismos caracteres: la Cenicienta, cuyo nombre consagra la cualidad pálida, opaca, de la tercera. En realidad, si se une la opacidad del discurso con la cualidad del cofre que simboliza a la tercera, puesto que ella constituye la recompensa, el tipo de discurso (y aquí se introduce una noción de lo propio de la literatura que antes no aparecía en su reflexión) empieza a ser relevante; en verdad el discurso opaco llevado a sus límites, implica el mutismo que, en la lógica del sueño, es la representación más corriente de la muerte; la tercera, en consecuencia, es el símbolo de la tercera parca y su posición, en la dinámica del deseo, introduce la noción

de un principio, temido y deseado a la vez, transformado en recompensa para no ser enfrentado, o sea el principio tanático.

Melmann establece estas relaciones en un intento de consideración de la psicocrítica de Mauron que es una tentativa de ir más allá del psicoanálisis clásico; veamos rápidamente lo que propone Mauron para establecer una diferenciación que ayude a comprender teóricamente los ejemplos que posteriormente daré.

Ante todo, el aporte de Mauron permite señalar que a partir de las líneas abiertas por Freud, fortalecidas por sus discípulos, las críticas que utilizan el psicoanálisis son las siguientes:

- 1.- La patográfica: en esta línea el escritor y su obra son considerados como parte del "material" que permite comprender mejor ciertos mecanismos psicológicos en general.
- 2.- La psicobiográfica: en esta línea se intenta aclarar la obra por la vida - considerada como historia clínica - del autor.
- 3.- La mitográfica: en ésta se estudia la prolongación del mito colectivo en la obra individual. Bachelard y su psicoanálisis del aire, del agua y del fuego serían una excelente manifestación.
- 4.- La psicocrítica: esta línea supone y aún declara interés por la obra e intenta descubrir en los textos hechos y relaciones que han permanecido hasta aquí ignorados o

insuficientemente captados y cuya fuente sería la personalidad inconsciente del autor. Mauron: De las metáforas obsesivas al mito personal.

Para entrar en mi propio terreno de experiencia, es necesario que me detenga en la psicocrítica cuya positividad consiste en que introduce por un lado el concepto de "obra" (o texto) como una materia que sirve de base, y por el otro el de inconsciente, que sería de una u otra manera la fuente de dicha obra.

Para Mauron, el objeto de la crítica es la determinación de la red que "teje entre las palabras del texto lazos objetivos y compone, a continuación, una estructura verbal coherente", la cual no pertenece "a una orden racional". Lo que tenemos, pues, es la estructura verbal coherente; lo que nos falta establecer es, precisamente, los lazos que las palabras producen; dichos lazos tienen su justificación en un orden no racional; evidentemente, la manera de ligar ambos planos proviene de la técnica de las superposiciones y asociaciones que nos enseñó Freud. El punto de llegada sería éste, que Mauron señala a propósito de Mallarmé: "su obsesión del vacío, central en la obra del poeta, corresponde al lugar que ocupa la madre muerta en el inconsciente, imagen mortífera en razón de la ambivalencia de los sentimientos y de la culpabilidad edipiana". O sea el "inconsciente del autor" acerca del cual Mauron nos dice: "el inconsciente, de la misma manera que se manifiesta en los sueños y fantasías diurnos, debe manifestar-

se de cierta manera en las obras literarias".

A pesar de la atención a los textos, y de la introducción activa del concepto de inconsciente, creo que vuelve a producirse aquí un desplazamiento de los que caracterizan los gestos clásicos del psicoanálisis de la literatura; en efecto, vuelve a predominar lo relativo al autor en el cual la determinación de los núcleos inconscientes exige de una información biográfica o de las tradicionales confesiones; correlativamente, hay un olvido de lo que el inconsciente produce como sistema textual; en segundo lugar, la crítica literaria vuelve a someterse al psicoanálisis pues esa "cierta manera en que el inconsciente se manifiesta" deja paso a la necesidad de hallar "núcleos inconscientes" que no son materia de la crítica sino del psicoanálisis: en tercer lugar, si se trata de "manifestar", el inconsciente de que trata es algo análogo a un depósito de "cosas" cuya presencia ignora aunque puede sentir y "manifestar": la determinación de la manera de hacerlo, que sería la operación específicamente literaria, ocupa un segundo término en favor de lo "manifestado".

En suma, la literatura pasa otra vez a segundo plano y la psicocrítica vuelve a ser psicoanálisis aplicado a textos con el objeto de describir no ya la psicología del autor sino algo más improbable, su inconsciente. Lo que queda como un resto positivo es el movimiento asociativo, luego el texto y, ciertamente, el inconsciente pero en primer lugar su presencia, desde otra perspectiva, debería tener que ver más bien,



teóricamente, con la articulación del texto, con su construcción, con su arquitectura; si se piensa que un texto es algo que funciona gracias a un subtendido que le provee significación - como objeto singular - y sentido, - en relación con otras clases de objetos - la psicocrítica nos distrae, parece ofrecernos algo nuevo pero en verdad nos reitera una manera desplazada de considerar la actividad textual. Pienso, y, en ese sentido van mis trabajos sobre textos, que eso que se designa como inconsciente "produce" y que el trabajo crítico debe tratar de reconocer esa producción para lo cual sólo contamos con el resultado, con lo ya producido; las consecuencias de este razonamiento nos llevan a renunciar a toda tentativa de búsquedas de núcleos inconscientes personales y nos acercan, en cambio, a la idea lacaniana de un "funcionamiento" del inconsciente a la manera de una gramática, es decir de un aparato de producción.

Es por ese lado que reconozco algunas inflexiones que están presentes en mis trabajos; empecé esta plática haciendo alusión al primero, Procedimiento y mensaje en la novela, escrito en 1959 (9); sobre el mismo registro escribí un libro sobre Facundo, de Sarmiento, en 1962 (10); a partir de 1970 se me fueron abriendo nuevas perspectivas, diferentes: en 1974 escribí un trabajo sobre El coronel no tiene quien le escriba de García Marquez (11); a comienzos de 1975 el ya men-

(9) Procedimiento y mensaje en la novela, Córdoba, Universidad Nacional, 1962.

(10) Muerte y resurrección de "Facundo", Buenos Aires, C.E.A.L. 1967.

(11) "La escritura y la muerte", prólogo a Gabriel García Márquez, El coronel no tiene quien le escriba, Buenos Aires, Librería del Colegio; 1975.

cionado sobre El juguete rabioso de Roberto Arlt; en 1976 uno sobre un soneto de Mallarmé (12) y un artículo sobre El limonero real, novela de Juan José Saer (13); en 1979 una presentación de las novelas de Julieta Campos (14) y, entre tanto, preparé trabajos, no redactados todavía sobre La cuesta de las comadres de Juan Rulfo y Sombras suele vestir, de José Blanco. Relatarlos a todos, describirlos, es excesivo; me referiré solo a algunos narrando exclusivamente los tramos del trabajo vinculado con la perspectiva psicoanalítica apuntada. Así, por ejemplo, en el escrito sobre El coronel no tiene quien le escriba, así como sobre El limonero real, a un análisis del texto en el que se va desbrozando el terreno sucede la apelación a sendas situaciones psicoanalíticas que ayudan a mostrar cómo el texto se va produciendo; en el primer caso, el título de la novela, enunciado por la negativa, sintetiza, como todo título, mas que una situación compleja, propia de la novela, un hecho particular que tiene el interés de su repetición; en efecto, el coronel va semanalmente a buscar una carta que no llega; sus viajes estructuran el relato pues entre uno y otro surgen incidentes variados, aparecen antecedentes, etc., de modo tal que no se puede no darle importancia; resumiendo: a pesar de que, como lo consagra el título, no tiene "quien le escriba", va a buscar una carta; dicho de otro modo, sabe que algo no se producirá y, sin embargo, insiste; esta situación, así delimitada, podría agotar-

(12) "Las dos traducciones", en Revista de la Universidad de México, Vol. XXXII, N°2, Octubre de 1977.

(13) "Entre el corte, la continuidad; hacia una escritura crítica: en Revista Iberoamericana, N°102-103, Pitsburg, 1978.

(14) "La palpitación de un proyecto", en Julieta Campos, Col. Voz Viva de México, UNAM, 1979.

se en sí misma si no tuviera el carácter concentrador de las acciones ya destacado; llama la atención y exige una iluminación externa, tiene para mí la forma de algo incontrollable, más fuerte que la voluntad y la virtud de hacer escribir; pero si esa situación es la condición y la garantía de la existencia del relato y por lo tanto, su núcleo más sólido ¿cómo podría entenderse su acción?. En un movimiento que coexiste con la pregunta, me llama la atención un texto de Octave Mannoni que se titula "ya lo sé pero sin embargo..." (15) la frase supone un conocimiento ("lo se") orientado en un sentido pero no obstante negado como conocimiento puesto que se realiza la acción que, justamente, el conocimiento desaconseja; por ejemplo, "se bien que ella no asistirá a la cita pero sin embargo voy al lugar indicado a la hora indicada". Este núcleo (afirmación de un conocimiento negado en sus consecuencias) que en la existencia cotidiana se presenta constantemente, tiene un valor quizás igual, quizás diferente, pero peculiar cuando estructura una obsesión y, por lo tanto, Mannoni tiene razón al tratar en todo caso de rastrear su significación; Freud es quien se la proporciona: es la "Verleugnung" o sea la "denegación" que, por mecanismos complicados, tiene que ver no solo con la censura que acompaña al sueño sino también con el control de la salida del inconsciente; implica, en cierto modo, un compromiso entre consciente (lo sé) e inconsciente (sin embargo) que, como lo hemos apuntado por otra parte, es la condición misma del discurso. Aho-

(15) Octave Mannoni, "je sais bien mais quand meme."; en Clefs pour le symbolique, Paris, Seuil, 1971.

ra bien esta figura explica, al menos, la figura del mencionado relato de García Márquez pero no lo hace en el sentido de marcar una dependencia metodológica respecto del psicoanálisis ni, mucho menos, supone psicoanalizar al personaje; se limita a diseñar, o ayuda a hacerlo, una articulación del relato y permite sospechar en dónde reside la profundidad de su significación que arraigaría, por lo tanto, si todo esto tiene alguna convicción, en una multiplicidad de inervaciones que el mecanismo de denegación implica por definición (la de Freud).

Algo similar, pero con otro enfoque, es lo que ocurre en la novela de Juan José Saer, El limonero real, que tiene el triple interés de ser un extraordinario texto, silencioso en medio del ruido de los escritores que son "noticia", de tener atributos de factura y de sutileza que no deberían quedar en el privilegio de una lectura de pocos, de ser un momento en el desarrollo de un verdadero proyecto narrativo, que descansa temáticamente sobre la fuente argentina y, simultáneamente se realiza contando con un aparato filosófico no determinado por la miseria nacional. Desde un punto de vista externo, esta novela se emparenta con el tipo de relatos que se conoce habitualmente como "objetivista": poca acción, abundante descripción; supresión de patetismo, reiteración, insistencia; relato de una fiesta de fin de año en las islas santafesinas, todo transcurre entre los ritos del asado y los desplazamientos que los permiten; una mujer no quiere ir a la fiesta y su

negativa es de todos los años con lo que establece un contrapunto con un árbol, el limonero real, que si da limones todo el año y todos los años; entre "si" y "no" se tiende lo que podríamos considerar los "argumentos" que se reiteran, así como las descripciones, incesantemente. Hasta podría hablarse de "insistencia" rasgo que es, precisamente, el punto de contacto con el llamado "objetivismo". Voy a reproducir a partir de aquí, mi propio texto, o el fragmento pertinente para que mi argumentación central, la manera de articular psicoanálisis y literatura, aparezca con nitidez y muestre este momento de su desarrollo. Cito: "En ese instante (en que se habla de "insistencia objetivista") en que una frase de Lacan, extraída de su análisis de La carta robada (Escritos II, México, Siglo XXI, 1975), viene a hechar un haz de luz sobre el equívoco: la insistencia, relacionada con el objetivismo, me hizo pensar en un momento en la obsesividad que caracteriza a esta escuela: volver y volver, redondear y redondear, manía de la descripción que para mejor no avanzar se sitúa en un tiempo presente predilecto de las novelas objetivistas, que se pleiga, de este modo, a una pulsión obsesiva que puede ser caracterizada como paranoica; búsqueda lúcida, inmóvil, de un matiz que lo explicaría todo pero que por lo mismo que nunca aparece, crea una enorme enfermiza sospecha. Objetivismo como paranoia en el texto pero en la medida en que reduce el texto a ese esquema - ignorando que toda descripción, así no sea recurrente y actual, es obsesiva y persecutoria, re-

sulta paranoica en el enfoque, no solo por la reducción sino por la inmovilización que de ella resulta puesto que no se puede ir más allá: la serie: "insistencia-obsesividad-objetivismo, paranoia" es final y termina por parecerse a un adjetivo, no al esbozo de una significación. Es para liquidar este equívoco que viene la frase de Lacan: "un automatismo de repetición que tomaría su principio en la insistencia de la cadena significante".

De este modo las cosas cambian radicalmente; ya no se trata de paranoia, en El limonero real al menos, como texto presuntamente objetivista, sino de un obsesivo "no" progresar de la acción, de lo cual la primera consecuencia es una suspensión de los efectos de una acción - que desde cierta ideología del relato debe necesariamente desarrollarse y seducir con su variación - que descansa sobre la repetición, ahora vista como no controlada, y se confunde con la insistencia misma, que sería, lacanianamente, un modo de actuar de la cadena significante o sea de la cadena material.

Dicho de otro modo, y para incluir lo que está entre los guiones, obsesión, suspensión, repetición, como niveles de la insistencia, fuerza del significante, manifestación del significante en tanto, insatisfecho, se reproduce sin cesar en la narración que reabsorbe sus propios hilos - sus modos - y vuelve a hacerlos emerger. Hay, entonces, una reproducción pero no de un algo externo al significante - materia textual - sino de la insistencia misma, o sea de lo que, parece, da más



cuenta de su carácter incesante. Si hay obsesión, por lo tanto, no tiene por qué ser vista en los personajes ni en el narrador sino bien localizadamente en la narración que aparece como un campo fuertemente movilizado y no ya como un producto final en el que nada se mueve porque lo que se movió lo hizo fuera de él".

Es claro que, a medida que voy tratando de mostrar los hitos principales de los trabajos críticos en los que hay una presencia psicoanalítica, voy recordando algo así como incidentes menores; por ejemplo, al pasar, en Cien años de soledad, pude vincular la cantidad de bacinillas que traen las estudiantes que visitan a Meme con la cantidad de ladrillos de oro que entrega el tesorero en el acto de la rendición: el número, 72, relaciona materias y, al mismo tiempo, es múltiplo del número 3, esencial en un análisis de la estructura del relato, la construcción perifrástica (16); en el trabajo sobre El perseguidor, de Cortazar, publicado en 1975 (17), hay una especie de interpretación de un sueño: el sueño de Johnny condensa toda una serie de elementos textuales, el color gris, su propio cuerpo en forma de feto, negro y desnudo, etc.; en el sueño, Johnny ha visto "urnas enterradas que contienen cenizas de muertos que son "como un polvo gris": se le ocurre que una de ellas es para él pero, no, también está llena de ese polvo gris. "Entonces... entonces fué cuando empezamos a grabar Amorous, me parece". O sea que el sueño, en el que lo tanático aparece ligado al cuerpo propio, es el si-

(16) "La perifrástica productiva en "Cien años de soledad," en Producción literaria y producción social, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

(17) "Crítica satélite y trabajo crítico en El perseguidor, de Julio Cortázar, en Producción literaria y producción social, de S. Millán and S. Gojman de Millán (Eds.), Revista de Literatura y Psicoanálisis, México, 1982, pp. 348-382.

tio de la producción. En suma, el inconsciente. Justamente, esta idea del inconsciente productor es la que me va a importar más, a partir de entonces y casi sin advertirlo: es como si se me fuera imponiendo una manera de ver que halla sus objetos y esa manera de ver se hace cada vez más apta para considerar el espacio inconsciente no solo, quizás, como un depósito de residuos sino más bien como una zona esencialmente energética que va hallando sucesivas traducciones hasta configurar la gramática textual: lo que la crítica tiene que hacer es andar el camino hacia atrás: haciéndolo irá dibujando el proceso, ayudada, igualmente, por el texto que, como ya lo señalé, no deja de comentarse permanentemente a sí mismo.

Todo esto aparece con nitidez en mi trabajo sobre el soneto en X de Mallarmé, especialmente en relación con un verso que yo he traducido así: "La Angustia, esa nocturna, alimenta ...un sueño y otro sueño quemados por el Fénix y no recogidos por ánfora incineraria alguna". Habría que rehacer todos los pasos, extremadamente complejos, del análisis, para dar cuenta de esa traducción pero, sintetizándolos, diría que aquí: "Angustia" y "noche" aparecen como equivalencias, por lo tanto pueden sustituirse en función de otra instancia a la que remiten y en la que se inscriben; si, además alimenta "uno y otro sueño" podemos entender esta alimentación como una acción productiva; en otras palabras, la Angustia (el inconsciente) hace producir (el sueño), pero como es uno y otro sueño que renace (por el Fénix) la producción es incesante, o

sea que el inconsciente es incesante. El poema, por lo tanto, va declarando su pertenencia a un orden productor; que tiene al sueño como materia; si puede quemarse y volverse a quemar sin desaparecer como sueño, se presenta aquí una suerte de economización, la materia prima también se consume en el proceso material pero permanece en lo transformado, renace, como el Fénix, en lo transformado; los restos, las cenizas, no pueden ser encerradas, la muerte definitiva de la urna no agota lo que resulta del sueño que, a la vez, es producción del inconsciente y eso que no se agota es el poema en su aspecto de significación que es, así como el inconsciente en su etapa primaria, igualmente productiva y productora, de la lectura, de mi trabajo, de la poesía en un momento determinado de su propia historia.

Dentro de esta línea, y aplicando un método asociativo más ajustado, quiero mencionar dos tentativas últimas, una relacionada con un cuento de Rulfo, La cuesta de las comadres, y la otra con un relato de José Bianco, Sombras suele vestir. En cuanto al primero, es, como casi todo Rulfo, una narración realista, casi costumbrista; en un nivel inmediato es algo así como un ejemplo de la psicología jalisciense, dentro de este mundo apagado, decadente y trágicamente arbitrario de Rulfo. Un campesino narra desde la "cuesta" su historia; sentido, ve las luces de Zapotlan a lo lejos; él mató a uno de los Torricos con una aguja de arria porque le vino a reclamar por la muerte de su hermano; Torricos era tuerto pero con

su solo ojo dominaba tierras sobre las que reinaba; todo en el cuento es cuestión de ver a la distancia y de luces; el análisis asume este juego como un indicio que el texto proporciona y comienza por extender y profundizar los términos; bien pronto descubro que el "ver" del análisis tiene que convertirse en una "iluminación" del texto y que, además, el texto está plagado de referencias tales o en tal cantidad que configuran un sistema de relaciones; el narrador ve las luces, los Torricos tienen un golpe de vista, uno es tuerto,. En otra parte, el narrador se adhiere sólidamente a su lugar de observación; no se despega de su silla y, por otra parte nunca quiso emigrar ni irse a otros lugares más prósperos, es allá que posee una seguridad, la misma que le va a permitir contar la historia; de este modo, lo que es una frecuentación verbal en el texto, que se convierte en sistema - y que se reproduce en el análisis - pasa a ser una prerrogativa del personaje pero solo en un aspecto de su personalidad, la del narrador que se define como tal, orgánicamente, porque se realiza como narrador desde un punto de vista; podría decirse que si no se va del abandonado paraje es porque es narrador y, en efecto, es bajo este aspecto que lo conocemos y leemos la representación de su voz en primera persona; ahora bien, cuando Remigio Torricos le viene a hacer los reproches se para frente a él y le tapa la luz de la luna; entonces, harto, molesto aparentemente por los reproches busca una aguja - que la luna ilumina y de este modo convierte en un arma

a la que de pronto "le tiene mucha fe" - y la clava en el ombligo de su antagonista contra quien, declara, no tenía ningún rencor personal; las asociaciones se entablan y de este modo se establece una narración por debajo de la narración, iluminada por las asociaciones: porque le tapaba la luz, o sea le interrumpía el punto de vista, el narrador - propietario del punto de vista - le clava al tuerto una aguja, que también es tuerta, y lo hace en el ombligo que es una especie de ojo único hacia adentro. Si estas asociaciones son válidas en realidad lo que el narrador defiende es la continuidad de la narración, amenazada por la interrupción del punto de vista pero, además, como esas asociaciones están en el texto cubiertos por la historia de un crimen de un carácter mas o menos típico, se puede atribuirles una cierta subterranidad, tienen una virtud constructiva cuyo alcance podría ser explicado por esta frase de Deleuze y Guattari que se refieren, precisamente, al incincente: "Solo que la producción no se registra de la misma manera que se produce. O, mejor, no se reproduce en el movimiento objetivo aparente de la misma manera que se producía en el proceso de constitución."(18)

En Sombras suele vestir aplico una mirada análoga; como relato es de tipo fantástico y consiste en lo siguiente: una muchacha, a la que se le muere la madre, se ha dedicado desde antes a la prostitución; tiene un hermanito idiota que se queda en la pensión donde vivían todos hasta que ella se va a vivir con uno de sus protectores, un comerciante de origen

(18) Deleuze y Guattari, Antioedipe, pag. 18, Paris, Seuil, 1970.



europeo cuyo nombre es Stocker; éste, a su vez, tiene un socio que se llama Sweitzer; Stocker lo invita a cenar y durante la comida Jacinta, la muchacha, es descrita como ausente; hablan de la Biblia y Stocker sabe más que Sweitzer que, se nos informa, de empleado pasa a ser socio de la empresa. Un día, Sweitzer recibe una carta del otro en la cual lo invita a visitarlo a un sanatorio; Stocker le dice que Jacinta desapareció, le pide que haga algo y le anuncia que se retira de los negocios; Sweitzer sale del sanatorio confundido, no la recuerda, mira con envidia a una pareja en un parque, va a la pensión y advierte, finalmente, que Jacinta estaba muerta desde hacía mucho tiempo. En síntesis, Stocker amó a una muerta y vivió con ella. ¿Por dónde empezar? Pues por el pedido de Stocker que reclama por una ausencia, por una falta, la de Jacinta; el pedido perturba a Sweitzer y podemos preguntarnos por qué; la respuesta es: por que a él mismo le falta algo y el pedido de Stocker se lo pone en evidencia: le falta una letra a su apellido, la ch, perdida probablemente en una aduana, debía haber sido Schweitzer que quiere decir algo, quiere decir Suizo. A partir de esa carencia se advierten otras carencias en él: es un socio menor, no tiene pareja, no sabe de biblia; pero algo más importante; frente a su falta, su socio aparece con un sobrante de letra: la c, prácticamente la misma que le falta a él; no solo Stocker es más completo, sabe más de biblia, tiene más dinero, tiene mujeres, puede renunciar a sus bienes y su acumulación de saber y de dinero



es coherente con su nombre, stock, sino que establece por la letra sobrante una vinculación literaria: con Bram Stoker, autor de Drácula; la coherencia del análisis es total: Stocker, como Drácula, vive con una muerte pero, también, es un preguntón, o lo que es lo mismo, un vampiro verbal, quiere saber incensantemente. No por azar, entonces, pide a Sweitzer, al solicitarle que busque a Jacinta, que le escriba, que no lo venga a ver: renuncia a ser autor como Bram Stoker y asume ser como su personaje entregándole a Sweitzer, desde su carencia, la responsabilidad de la escritura, la responsabilidad de la narración. Pues bien, dónde se produce todo esto: no es en el proyecto, que excluye las asociaciones o simplemente las dirige para poderse realizar; creo que se trata de una acción no controlada que no deriva en un discurso demencial sino, justamente, en un discurso perfectamente socializado, lo cual indicaría que eso que llamamos producción del inconsciente y que tendría en el texto un lugar de privilegio es el organizador universal, el proveedor de la conciencia, el alimentador de las necesidades y el sostenedor de las estructuras. Solo que hay que descubrir la relación.