

FREUD Y LA LITERATURA III



Antes de continuar con la lectura freudiana de otros grandes autores como Dostoievski, es pertinente revisar algunos de los primeros testimonios de Freud con respecto a lecturas de escritores de alguna importancia en su época, pero más olvidados en la actualidad.

I.

El 20 de junio de 1898, Freud le escribe a su gran amigo Fliess que está leyendo a Conrad Ferdinand Meyer “con gran gusto” y le promete que le enviará luego en futura carta, un corto ensayo sobre una obra del escritor suizo titulada *Die Richterin* (*La Jueza*).

C.F. Meyer (1825-1898) fue un escritor suizo en lengua alemana. Después de haber publicado sus obras más importantes antes de 1887, sufrió una severa depresión y debió ser recluido en el sanatorio de Königingsfelden hasta su muerte en 1898. Fue un poeta de prestigio y escribió sobre el conflicto entre la vida y el arte, cuya solución encontró a favor del segundo. Se le considera un precursor del simbolismo y su novela corta (*nouvelle*) *Die Richterin* (*La Jueza*) fue muy leída por los intelectuales de su época.

Sobre su lectura, Freud comenta en su carta a Fliess lo siguiente:

No hay duda de que se trata de la defensa poética contra el recuerdo de una relación con la hermana. Lo único asombroso es que esta se produzca exactamente como en la neurosis. Todos los neuróticos forman la denominada novela familiar (que en la paranoia es apercibida), que por una parte sirve al afán de grandeza y por otra parte a la defensa contra el incesto [...] Ahora bien, ¿de dónde se toma el material de infidelidad, hijo ilegítimo, etc., para formar esta novela? Comúnmente, del círculo inferior de las muchachas de servicio. Ahí suceden con tanta frecuencia cosas de esta índole, que nunca se está escaso de material, y se tiene particular ocasión para ello cuando la seductora misma fue una persona de servicio. Por eso en todos

los análisis se llega a oír la misma historia dos veces, una vez como fantasía sobre la madre, la segunda como recuerdo efectivo de la sirvienta.

Más adelante, en 1909, Freud publica su artículo “La novela familiar de los neuróticos” (Obras completas, vol IX, Buenos Aires, Amorrortu) cuya primera mención realizó en la carta citada a Fliess, en relación con la obra de Meyer. Incluso más adelante en una entrevista en la cual le preguntan a Freud por sus libros preferidos, uno de ellos es otro texto de CF Meyer titulado *Huttens letzte Tage* (*Los últimos días de Hutten*).

Se puede inferir que Freud, que ya había empezado a elaborar el concepto de la “novela familiar” del neurótico, encuentra en la obra de Meyer aludida, una confirmación de sus hallazgos clínicos. En el texto de 1909 señala lo siguiente: “Pequeños sucesos en la vida del niño que le provocan un talante descontento le dan ocasión para iniciar la crítica a sus padres y para valorizar en esta toma de partido contra ellos la noticia adquirida de que otros padres son preferidos en muchos aspectos. Por la psicología de la neurosis sabemos que en esto cooperan, entre otras, las más intensas mociones de una rivalidad sexual”. Más adelante avanza en el concepto:

Rara vez recordado con conciencia, pero casi siempre pesquisable por el psicoanálisis, es el estadio siguiente en el desarrollo de esta enajenación respecto de los padres, estadio que se puede designar como *la novela familiar de los neuróticos*. Es enteramente característica de la neurosis, como también de todo talento superior, una particularísima actividad fantaseadora, que se revela primero en los juegos infantiles y luego, más o menos desde la época de la prepubertad, se apodera del tema de las relaciones familiares. Un ejemplo característico de esta particular actividad de la fantasía son los consabidos *sueños diurnos* que se prolongan mucho más allá de la pubertad.

Luego de este período de fantasías y comparaciones de los padres, que aún son “asexuadas”... viene a sumarse la noticia sobre las condiciones sexuales diversas de padre y madre

Con la noticia sobre los procesos sexuales nace una inclinación a pintarse situaciones y vínculos eróticos en que entra como fuerza pulsional el placer de poner a la madre, que es asunto de la suprema curiosidad sexual, en la situación de infidelidad escondida y secretos enredos amorosos. De esta manera, aquellas primeras fantasías, en cierto modo asexuales son llevadas hasta la cúspide del actual discernimiento [...] Una notable variante de esta novela familiar consiste en reclamar el héroe fantaseador (*dichtend*) para sí mismo la legitimidad, a la vez que así elimina por ilegítimos a sus otros hermanos. Y en todo esto es posible todavía que un interés particular gobierne la novela familiar, que, por su carácter polifacético y su múltiple aplicabilidad, puede establecer transacción con toda clase de afanes. De este modo el pequeño fantaseador puede eliminar mediante ella el vínculo de parentesco con una hermana, que acaso lo atrajo sexualmente.

Allí se encuentra la conexión que Freud detectó en la obra de C. F. Meyer en 1898 y que fue una de las confirmaciones de su construcción sobre la novela familiar del neurótico, que ya en la vida adulta de todo neurótico, y por supuesto en la de los escritores y la de los novelistas, no estará muy lejana de esta construcción primitiva.

II.

En el *Delirio y los sueños* en *La Gradiva* de W. Jensen (1907). (Obras completas, Vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu), Freud se ocupa directamente de una obra literaria. En esos primeros años de actividad psicoanalítica, entre 1905 y 1910, se crearon en ese primer grupo de Viena, las Monografías de Psicoanálisis Aplicado, y el primer ensayo para esa colección



Gradiva

fue realizado por Freud sobre la novela del escritor alemán Wilhelm Jensen, titulada *Gradiva, fantasía pompeyana*, publicada en 1903. Freud encontró que la literatura y el psicoanálisis eran líneas diferentes pero con puntos de intersección: abordaban enigmas de la condición humana. La fantasía pompeyana hace alusión al protagonista de la novela, un arqueólogo

llamado Norbert Hanold, quien descubre en Roma una colección de antigüedades en la que sobresale un bajorrelieve: Hanold queda fascinado y prendado por esa figura, la contempla largo rato y quiere sacar una copia en yeso que colgará en su gabinete particular. En el bajorrelieve una hermosa doncella camina recogiendo su vestido, que tiene numerosos pliegues y que muestra sus pies calzados con sandalias. La fantasía con esa imagen se vuelve insistente y Hanold le da el nombre de Gradiva, cuyo significado es “la que avanza” y la relaciona con el dios de la guerra Mars Gradivus que empuja a dar las batallas.

Hanold tuvo un sueño con Pompeya cuando el Vesubio hizo erupción en el año 79 y presencia la muerte de Gradiva lo que le produjo el sentimiento de que aquello había sido “real”. Decide entonces realizar un viaje a Pompeya para encontrar esas huellas y verificar el contenido de su sueño.

Cuando está en las magníficas ruinas de la antigua ciudad ve cruzar a Gradiva muy cerca de él y queda sorprendido, entretanto el lector se pregunta: ¿será alucinación o realidad? Hanold trata de abordarla e inicialmente le habla en griego y en otros idiomas más clásicos, pero la joven le pide que si se quiere comunicar con ella debe hablarle en lengua alemana. Para el lector será una muchacha alemana corriente, y para Hanold aún sigue siendo “su” Gradiva, a la cual le solicita que le repita la escena de su sueño cuando ella muere en las escalinatas del templo y sucumbe bajo las cenizas. Inicialmente ella desaparece, pero posteriormente retorna y habiéndolo captado que el arqueólogo presentaba algún trastorno, trata de interrogarlo y sigue su delirio sin contradecirle. Finalmente, ella le revela que se llama Zoe Bertgang, hija del zoólogo Ricardo Bertgang y que su apellido significa igual que el nombre que él le ha puesto de Gradiva: “la que avanza esplendientemente”. Le va recordando que ellos ya se conocían en su ciudad de origen, que fueron compañeros de juegos infantiles y que por haber pasado tanto tiempo, él ya no la reconoce; además porque ella ha permanecido muy solitaria porque su madre murió tempranamente y su padre es un

La Gradiva, esa “fantasía pompeyana” de Jensen, ayuda a Freud a emparentar la realidad cotidiana con la realidad psíquica, mejor dicho, a demostrar que la realidad cotidiana es la realidad psíquica.

ocupado investigador que poco repara en ella. Le recuerda que ya se habían encontrado en algunas reuniones, pero él también dedicado a sus estudios arqueológicos y a sus asuntos, nunca la determinó.

Según Freud, el sueño y el delirio proceden de la misma fuente, es decir: de lo reprimido y el sueño es el delirio fisiológico del hombre normal. El autor encargaría a Zoe, sirviéndose del simbolismo, para representar la represión con el sepultamiento de Pompeya, y por ello también la joven ayuda a Hanold con su interrogatorio para sacarlo de su delirio (no psicótico) ya que él ha reprimido sus impulsos sexuales y ha sido un negador crónico de los conflictos con la figura femenina.

La Gradiva, esa “fantasía pompeyana” de Jensen, ayuda a Freud a emparentar la realidad cotidiana con la realidad psíquica, mejor dicho, a demostrar que la realidad cotidiana es la realidad psíquica. Jensen se propone, sin ser un clínico, hacer consciente lo inconsciente en su narración literaria. Esto atrae a Freud pues le sirve para sus particularidades teóricas recientes.

Hanold es cautivado por la mujer de mármol, la imposible, mientras que es ciego a las mujeres de carne y hueso, ahí es donde se jugaría su deseo. Esta represión es propia de la neurosis, de la estructura subjetiva. El sujeto se aparta de sus posibilidades, vela su deseo

mediante el fantasma, se ofusca en sus opciones mediante sus miedos y sus temores.

Lo que Jensen plantea como construcción literaria, Freud lo convierte en teoría psicoanalítica y especialmente en esta época que está armando las bases teóricas de su labor clínica. Si el relato describe y pone en evidencia las extrañezas de los síntomas, representadas en los avatares y sufrimientos del personaje, Freud se encarga de descifrar la literatura para que tenga efectos subjetivos y abrir la vía al origen inconsciente del conflicto.

Freud intentó saber si Jensen tenía conocimiento del psicoanálisis y el autor negó que tuviera alguna información sobre el asunto, con ello se corroboró que se podía llegar al mismo sitio por dos líneas diferentes. Esta obra y el ensayo freudiano son un buen ejemplo de la relación entre psicoanálisis y literatura, sin tener en cuenta la biografía del autor literario.

III.

La relación que tuvo Freud con la obra de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, tuvo importantes efectos tanto en la teoría psicoanalítica como en el abordaje crítico de ciertas modalidades literarias. De allí se derivó el concepto *Das Unheimliche* (1919) desarrollado en ese artículo traducido al español, inicialmente por López Ballesteros (Biblioteca Nueva) como *Lo Siniestro* y luego por Etcheverri (Ammortortu) como *Lo Ominoso* (Obras completas, Vol XVII, Buenos Aires, Ammortortu).

Ernst T. A. Hoffmann (1776-1822) fue un escritor alemán, amante de la música y pintor. Su obra muy amplia e imaginativa, refleja el choque entre lo cotidiano y el ser humano capaz de detectar el sentido profundo e inquietante del mundo, especialmente en su personaje, alter ego del escritor, Johannes Kreisler. Sus obras más importantes fueron en la modalidad de cuentos muy elaborados, que influyeron en escritores como Poe, Baudelaire y Nerval. Los más conocidos y analizados por Freud fueron "El Hombre de Arena" (1817) y *Los Elíxires del diablo* (1815).

Algo familiar se vuelve inquietante. Una representación de lo íntimo y familiar, que

para un sujeto puede volverse extraña, a veces angustiante o sobrecogedora. Otros sentidos pueden ser: siniestro, macabro, asustador, raro, misterioso, extraño, fantasmagórico, azaroso, odioso execrable... (Revisar el *Diccionario etimológico* de Corominas), y según el *Diccionario de términos alemanes de Freud* (L. A. Hanns, citado por C. G. Motta, 2016), *siniestro* posee ciento cincuenta y tres derivaciones inespecíficas en Freud, esparcidas en sus escritos, las más frecuentes están relacionadas con lo extraño, lo extranjero, lo extravagante y raro, lo azaroso, de mal presagio, abominable, mal intencionado, fuera de regla, el accidente, lo penoso o desgraciado. Lo que es *heim* pasa a ser *unheim*.

Este texto de Freud, extenso y bastante complejo aborda este ambiguo y profundo sentimiento que se puede producir en la psiquis humana y que acompaña a diversos síntomas psíquicos cercanos a la angustia, pero también es un ejemplo de la perspicacia y la capacidad de Freud para indagar sobre la manera de producirlo en la creación literaria y para ello utilizó un enjundioso análisis sobre el cuento de Hoffmann "El Hombre de Arena", sobre el que Ernst Jentsch, un autor contemporáneo de Freud, que él cita en su artículo, había escrito:

Uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómatas, y de tal suerte, además, que esa incertidumbre no ocupe el centro de su atención, pues de lo contrario se vería llevado a indagar y aclarar al instante el problema, y como hemos dicho, si tal hiciera desaparecería fácilmente ese particular efecto sobre el sentimiento. Ernst T. A. Hoffmann ha realizado con éxito, y repetidas veces, esta maniobra psicológica en sus cuentos fantásticos.

Freud recuerda que ese Hombre de Arena:

Es un hombre malo que busca a los niños cuando no quieren irse a la cama y les

arroja puñados de arena a los ojos hasta que estos, bañados en sangre, se le saltan de la cabeza; después mete los ojos en una bolsa, y las noches de cuarto creciente se los lleva para dárselos a comer a sus hijitos, que están allá, en el nido y tienen unos piquitos como las lechuzas; con ellos pico-tean los ojos de las criaturas que se portan mal.

De hecho, la lectura de ese párrafo nos produce una gran desazón, que es más fuerte si es un niño quien la escucha cuando un adulto se lo lee. Para ilustrar ese efecto ominoso de “sacar los ojos” Freud escribe:

...la experiencia psicoanalítica nos pone sobre aviso de que dañarse los ojos o perderlos es una angustia que espeluzna a los niños. Ella pervive en muchos adultos, que temen la lesión del ojo más que la de cualquier otro órgano. Por otra parte, se suele decir que uno cuidará cierta cosa como a la niña de sus ojos. Además, el estudio de los sueños, de las fantasías y mitos nos ha enseñado que la angustia por los ojos, la angustia de quedar ciego es con harta frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración. Y en verdad la acción del criminal mítico, Edipo, de cegarse a sí mismo no es más que una forma atemperada de la castración, el único castigo que le habría correspondido según la ley del Talión.

El artículo de Freud es extenso, erudito, pleno de ejemplos literarios y de referencias de muchos otros autores y va perfeccionando con maestría clínica la construcción del concepto de lo ominoso, tanto en la condición subjetiva como en la manera de producirlo en la creación literaria, además de mostrar sus variaciones y matices. Escribe Freud:

Acaso sea cierto que lo ominoso (*Unheimliche*) sea lo familiar-entrañable (*Heimliche-Heimische*) que ha experimentado una represión y retorna desde ella y que todo lo ominoso cumpla esa

condición. Pero el enigma de lo ominoso no parece resuelto con la elección de ese material. Nuestra tesis, evidentemente, no admite ser invertida. No todo lo que recuerda a mociones de deseo reprimidas y a modos de pensamiento superados de la prehistoria individual y de la época primordial de la humanidad es ominoso por eso solo.

De allí sigue desplegando las precisiones teóricas y clínicas para sustentar sus afirmaciones. Más adelante plantea las diferencias importantes entre lo ominoso del “vivenciar” en la vida psíquica y lo ominoso de la ficción (de la fantasía, de la creación literaria) a la cual la considera un proceso aparte. Es muy amplia la discusión que propone, no obstante, cito estos fragmentos que nos ofrecen alguna claridad:

Por ejemplo, el universo del cuento tradicional ha abandonado de antemano el terreno de la realidad y profesa abiertamente el supuesto de las convicciones animistas. Cumplimientos de deseo, fuerzas secretas, omnipotencia de los pensamientos, animación de lo inanimado, de sobra comunes en los cuentos, no pueden ejercer en ellos efecto ominoso alguno, pues ya sabemos que para la génesis de ese sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería empero realmente posible, problema este que las premisas mismas del universo de los cuentos excluyen por completo. [...] El autor literario puede también crear un universo que menos fantástico que el de los cuentos tradicionales, se separe del universo real por la aceptación de unos seres espirituales superiores, demonios o espíritus de difuntos. En tal caso, todo lo ominoso que habría adherido a estas figuras se disipa, en tanto constituyen las premisas de esta realidad poética. Las ánimas en el Infierno de Dante o las apariciones de espectros en *Hamlet*, *Macbeth*, *Julio César*, de Shakespeare, pueden ser hartamente sombrías y terroríficas, pero en el fondo son tan poco ominosas como

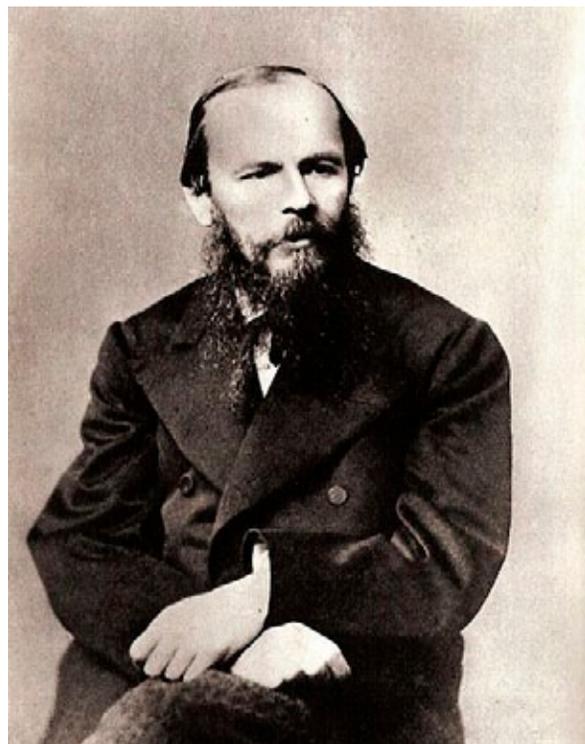
el festivo universo de los dioses homéricos [...]. La situación es diversa cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana. Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso, válida en el vivenciar, y todo cuanto en la vida provoca ese efecto lo produce asimismo en la creación literaria. Pero también en ese caso puede el autor acrecentar y multiplicar lo ominoso mucho más allá de lo que es posible en el vivenciar, haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían, o solo raramente, en la realidad efectiva.

Recomendamos al lector interesado el estudio y la lectura a profundidad de este singular texto freudiano para apreciar su riqueza clínica y literaria.

Freud, lector de Dostoievski

A partir de 1925, los editores Fülöp-Miller y Eckstein de Múnich iniciaron la publicación de varios suplementos: escritos póstumos, manuscritos inconclusos y otros textos, para agregarlos a la gran edición alemana de las obras de Dostoievski, compilada por Moeller van den Bruck, que se había publicado años antes, y que aportaban datos sobre el carácter y la obra del escritor ruso. Un volumen estaba destinado a reunir bocetos y borradores de *Los hermanos Karamazov* con un análisis de los orígenes del libro, por tal motivo los editores solicitaron a Freud, desde principios de 1926, para que redactase una introducción de la psicología de la obra y de su autor.

Freud comenzó a escribirla a fines de junio de ese año. Al parecer, según cuenta su biógrafo E. Jones, Freud perdió interés en ese ensayo a partir de la lectura de un texto sobre el mismo tema de Neufeld publicado en 1923, debido a la semejanza de los temas que él estaba desarrollando. No fue claro cuándo reinició Freud la escritura, pero al parecer terminó el ensayo a finales de 1927, y la edición del volumen *La versión original de "Los hermanos Karamazov"* en el que apareció el texto de Freud, fue publicada en el otoño de 1928.



Fiódor Dostoievski

El ensayo, como lo describe James Strachey el traductor al inglés de Freud, consta de dos partes bien definidas. La primera trata del carácter de Dostoievski en general, de su masoquismo, su sentimiento de culpa, de sus ataques "epileptoides" y su actitud dual en lo atinente al Complejo de Edipo. La segunda, analiza en especial su pasión por el juego e incluye el relato de una novela de Stefan Zweig que aporta a la génesis de esa afición.

1.

Pese a que fue un trabajo circunstancial de Freud a partir del pedido descrito, el artículo titulado "Dostoievski y el parricidio" (1928 [1927]), (*Amorrortu*, vol. xxi, págs. 173-191), es extenso y detallado y no solo le permite expresar a Freud sus puntos de vista sobre el gran escritor ruso, sino que aprovecha para precisar ciertos aspectos relacionados con los ataques

de histeria, algunas reformulaciones sobre el Complejo de Edipo y el sentimiento de culpa y también para definir mejor algunas ideas sobre el problema de la masturbación, temas todos que ya había desarrollado años atrás.

Leamos a Freud en estos dos párrafos iniciales:

En la rica personalidad de Dostoievski, uno distinguiría cuatro fachadas: el literato, el neurótico, el pensador ético y el pecador. ¿Cómo orientarse en medio de esa desconcertante complicación?

Lo menos dudoso es el literato: él tiene su sitio no muy atrás de Shakespeare. *Los hermanos Karamazov* es la novela más grandiosa que se haya escrito y nunca se estimará bastante el episodio del Gran Inquisidor, una de las cumbres de la literatura universal. Por desdicha, el psicoanálisis debe rendir las armas ante el problema del creador literario.

A diferencia de la forma en que fueron abordados otros textos literarios, por lo menos los comentados hasta ahora, en este trabajo Freud se empeña prácticamente en una “psicobiografía”, que incluso algunos comentaristas han señalado como una forma menos lograda de las interacciones de Freud con la literatura. Dice en una entrevista el psicoanalista argentino Germán García:

Hace tiempo estudié las distintas tesis en Freud y descubrí varias: me refiero a la literatura comparada, que es lo que aplica a Gradiva (la novela de W. Jensen); la psicobiografía que aplica a Dostoievski, que es la más pobre, porque es el intento de reducción de una obra a los elementos de una biografía, lo cual es absurdo, porque como dice Ricardo Piglia, escribir es contar la historia de cualquiera como propia y no la propia disfrazada de otro. Uno puede escribir una historia sádica porque está jugando dentro de un género: puede escribir una historia policial porque está de moda.

El escritor se informa como un antropólogo, el otro no puede deducir de allí tu deseo criminal o el gusto por la baja vida, ni nada por el estilo; cuando uno escribe no hace nada de eso. La mejor tesis es la que Freud aplica a Leonardo da Vinci: intenta la reducción de la obra de Leonardo a la estructura de una fantasía.

Este trabajo sobre Leonardo es de una importancia capital en la relación que tiene Freud con el artista y sus obras; por ahora, no obstante, merece un ensayo aparte.

Pese a las dificultades planteadas en la actualidad con la psicobiografía, Freud, en su momento, con base en múltiples datos biográficos sobre Dostoievski, con gran detallismo, va disecando las facetas que inicialmente había considerado en el personaje: la del neurótico, la del pensador ético y la del pecador y va señalando los elementos dinámicos de su neurosis.

Realiza un cuestionamiento del carácter aceptado previamente de la epilepsia del escritor ruso y con argumentos clínicos desmonta esa creencia y concluye que se trata más bien de una “histero-epilepsia”, la cual es una forma convulsiva de las crisis histéricas, que rubricarían con más firmeza su carácter neurótico y le confiere menos importancia a la patología neurológica.

Analiza, de acuerdo con los datos biográficos, la presencia de tendencias masoquistas, de fuertes sentimientos de culpa e incluso en la forma en la cual el escritor configuró su Complejo de Edipo, Freud identifica una homosexualidad latente, es decir una forma pasiva, de tipo femenino, en su identificación paterna, cargada también de gran ambivalencia y con elementos agresivos en esa rivalidad con un padre autoritario e inadecuado.

Cito algunas de estas observaciones de Freud en este punto:

Las consecuencias de la represión del odio al padre dentro del complejo de Edipo no se agotan en lo comunicado hasta aquí. Hay algo más, a saber, que la identificación-padre se conquista a la postre un lugar duradero dentro del yo. Es acogida

Difícilmente se deba al azar que las tres obras maestras de la literatura de todos los tiempos traten el mismo tema: el del parricidio: *Edipo Rey* de Sófocles; *Hamlet* de Shakespeare, y *Los hermanos Karamazov* de Dostovieski.

en el yo, pero allí se contraponen al otro contenido del yo como una instancia particular. La llamamos entonces el superyó y le atribuimos a ella, la heredera del influjo parental, las más importantes funciones.

[...] Si el padre fue duro, violento, cruel, el superyó toma de él esas cualidades y en su relación con el yo vuelve a producirse esa pasividad que justamente debía ser reprimida. El superyó ha devenido sádico, el yo deviene masoquista, es decir, en el fondo, femeninamente pasivo. Dentro del yo se genera una gran necesidad de castigo, que en parte está pronta a acoger como tal al destino, y en parte halla satisfacción en el maltrato por el superyó (conciencia de culpa). En efecto, cada castigo es en el fondo la castración y, como tal, el cumplimiento de la vieja actitud pasiva hacia el padre. Y el destino mismo no es en definitiva sino una tardía proyección del padre.

Algunas afirmaciones de Freud en esta extensa descripción teórico-clínica, van configurando la necesidad del parricidio, cumplido en su inconsciente y que en su carácter de escritor, Dostoiévski lo va a externalizar de nuevo, en el asesinato del padre, en su obra cumbre: *Los hermanos Karamazov*.

Con respecto a unas crisis en la que el escritor se sentía morir, como al estilo de un intenso estado de angustia, Freud afirma: "... puede comprenderse entonces como una identificación-padre, del yo, consentida por el superyó a modo de castigo. 'Tú has querido matar

a tu padre para ser tú mismo el padre. Ahora eres el padre, pero el padre muerto". En el yo el síntoma de muerte satisface el deseo viril y es al mismo tiempo una satisfacción masoquista; para el superyó, una satisfacción de castigo, vale decir sádica. Y remata Freud: "Ambos, yo y superyó, siguen desempeñando el papel del padre". Pero el carácter del padre no permanece idéntico sino que empeora con el tiempo, y entonces se conserva el odio de Dostoiévski al padre, su deseo de que muera ese padre malo.

Hay que tener en cuenta que en la vida real el padre de Dostoiévski fue asesinado dramáticamente y hasta cierto punto se repetirá ese parricidio en la gran novela. Apunta Freud:

Puede decirse que Dostoiévski nunca se liberó de la hipoteca que el propósito del parricidio hizo contraer a su conciencia moral. Determinó también su conducta hacia los otros dos campos en que es decisiva la relación con el padre: hacia la autoridad política y hacia la fe en Dios.

En su texto Freud desarrolla varias explicaciones sobre las conductas tanto políticas como religiosas del escritor, que se derivan de estos conflictos ya descritos.

Ya más al final del artículo, Freud hace una recopilación que muestra en torno al parricidio los enlaces que existen, desde los Karamazov, con las otras dos grandes obras de la literatura, ya reseñadas aquí: *Edipo Rey* y *Hamlet*.

Difícilmente se deba al azar que las tres obras maestras de la literatura de todos los

tiempos traten el mismo tema: el del parricidio: *Edipo Rey* de Sófocles; *Hamlet* de Shakespeare, y *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski. Además, en las tres queda al descubierto como motivo del crimen la rivalidad sexual por la mujer. Sin duda la figuración más sincera es la del drama que retoma la saga griega. En él, es el héroe mismo quien cometió el crimen. Pero la elaboración poética no es posible sin suavizamiento y disfraz.

La figuración del drama inglés es más indirecta, no ha sido el héroe, sino otro quién consumó la acción, y para este no significa un parricidio. Por eso nos hace falta disfrazar el motivo escandaloso de la rivalidad sexual por la mujer [...] Debería vengarlo, pero se encuentra asombrosamente incapaz de hacerlo [...] Se recogen indicios de que el héroe siente esa culpa como supraindividual. Desprecia a los demás no menos que a sí mismo: “Dad a cada hombre el trato que se merece, y ¿quién se salvaría de ser azotado? (Acto 2, escena 2)”.

Continúa Freud:

La novela del autor ruso avanza otro paso en esta dirección. También aquí es otro quien consumó el asesinato pero uno que tenía frente al asesinado el mismo vínculo filial que el héroe Dmitri, respecto de quién se admite francamente el motivo de la rivalidad sexual; es pues, otro hermano, a quien Dostoievski, significativamente, atribuye esa misma enfermedad, la supuesta epilepsia, como si quisiera confesar que el epiléptico, el neurótico en mí, es un parricida.

Al final de esta primera parte del artículo, Freud concluye:

La simpatía de Dostoievski por el criminal es de hecho ilimitada, va mucho más allá de la compasión a la que el desdichado

tiene derecho, y recuerda el horror sagrado con que la Antigüedad consideró al epiléptico y al enfermo mental. El criminal es para él, casi como un redentor que ha tomado sobre sí la culpa que los otros habrían debido llevar. Después que él ya ha asesinado, no hace falta asesinar; antes bien es preciso estarle agradecido, pues de lo contrario uno mismo habría debido asesinar.

Y recuerda que Dostoievski en su obra ha mantenido una simpatía identificatoria con varios tipos de criminales: al principio con el criminal común —por codicia— (*Crimen y Castigo*), luego el criminal político y religioso, y al final de su vida al criminal primordial —el parricida— (*Los hermanos Karamazov*) y logra “exponer su confesión poética a raíz de él”.

2.

En la segunda parte del artículo Freud aborda la pasión del juego de Dostoievski y para ello se apoya en la novela del escritor vienés, contemporáneo suyo: Stefan Zweig: *Venticuatro horas en la vida de una mujer* (1927), quien había también publicado unos años antes un ensayo sobre el escritor ruso en *Tres maestros* (1920).

Zweig, según Freud:

En esa pequeña obra maestra solo quiere presuntamente mostrar cuán irresponsable criatura es la mujer, qué transgresiones sorprendentes para ella misma, puede verse empujada a cometer por obra de una impresión vital inesperada. Empero, la novela dice mucho más; si se la somete a una interpretación analítica —y esta nos acude de manera tan insinuante que no podemos rechazarla—, figura, prescindiendo de aquella intención de disculpa, algo muy diverso, universalmente humano o más bien masculino. Es característico de la naturaleza de la creación artística, que el autor, que es amigo mío, asegurara ante mis preguntas que la interpretación que yo le comunicaba había sido por completo

ajena a su saber y a su propósito, aunque en el relato había entretreídos muchos detalles que parecían calculados para indicar esa pista secreta.

Inserto una sinopsis de la novela, extraída de un portal de Internet, para luego agregarle lo que Freud propone en su texto y las pistas que suscitaron la atención del psicoanalista:

Sinopsis: En una pequeña y burguesa pensión de la Riviera, donde vive el autor, un hecho ha conmocionado a todos los que allí residen: una honorable francesa, fina y exquisita, casada y madre de familia, ha abandonado marido e hijas para irse con un joven seductor a las pocas horas de haberlo conocido. A raíz de ello, una anciana aristócrata inglesa, huésped también de la pensión, relata al autor de la obra un episodio vivido en su juventud, bastante similar al que ha conmovido a los veraneantes.

Luego de un matrimonio inmensamente feliz, Mrs. C., a los cuarenta años de edad, queda viuda, rica y con dos hijos mayores. Se dedica a viajar para olvidar su tristeza; y un día, en una sala de juego de Montecarlo, conoce a un joven y presencia su ruina porque ha perdido todo en la ruleta. Adivinando en él la intención de suicidarse, se le acerca y le pide seguirla. El desconocido la toma por una prostituta y le responde que no tiene dinero. Mrs. C. le ofrece dársele y también pagarle el alojamiento de esa noche, pues intuye la soledad del muchacho en la ciudad y su carencia de un sitio adonde ir. Al llegar al hotel el joven no quiere desprendérselo. Aquella mujer es su salvadora, y Mrs. C., en un gesto humanitario, lo acompaña y sube con él. Las extrañas circunstancias se prestan, luego, para que ambos pasen una singular noche de amor.

Al día siguiente, al despertar, horrorizada y confusa por lo sucedido, antes de alejarse avergonzada, le hace prometer al joven que nunca volverá a jugar y abandonará Montecarlo de inmediato. Conciertan una cita para que ella le entregue el pasaje de regreso. Cuando se encuentran otra vez, un gran respeto y gratitud animan al joven; y ella se siente feliz porque

le ha salvado la vida; además, él le reitera, por su honor, que abandonará aquel lugar. Sin embargo, una extraña evolución sucede en los sentimientos de Mrs. C.; no soporta la idea de separarse de aquel joven; se siente capaz de arriesgarlo todo por seguirlo a donde sea y una gran depresión la embarga.

Para distraer su tedio, esa noche concurre a la ruleta y, para su sorpresa, allí encuentra nuevamente al joven, entregado como nunca a su pasión de jugador, pero ahora está ganando una fortuna. Furiosa, se le acerca para recordarle su promesa. Él la insulta y le arroja a la cara el dinero que le adeuda. Avergonzada por el escándalo, Mrs. C. abandona Montecarlo a la mañana siguiente.

Cuando diez años más tarde se entera del suicidio de aquel joven, no experimenta el menor pesar sino cierto placer, pues con él desaparece así el único testigo de un pasado que no quiere recordar.

Este breve relato incursiona magistralmente en los misterios del alma humana. El mayor elogio hecho a este libro procedió de Gorki quien declaró nunca haber leído nada más profundo.

La dama, al llegar al Casino de Mónaco, según la lectura freudiana:

...entre todas las maravillosas impresiones del lugar, pronto se vio fascinada por la visión de dos manos que parecían traslucir, con una sinceridad e intensidad conmovedoras, todas las sensaciones del jugador desdichado. Esas manos pertenecían a un hermoso jovencito —el escritor le asigna como al descuido la edad del primer hijo de la espectadora— quien tras perderlo todo, abandona la sala presa de la más honda desesperación, previsiblemente para poner fin en el parque a su desesperanzada vida.

Es una historia brillantemente contada y sin duda tiene asegurado el efecto sobre el lector. Señala Freud:

Empero, el análisis enseña que su invención reposa en la base primordial de una

fantasía de deseo de la pubertad, que muchas personas recuerdan conscientemente. La fantasía reza que ojalá la propia madre introdujera al jovencito en la vida sexual para salvarlo de los temidos perjuicios del onanismo. Las fantasías de redención, tan frecuentes, tienen el mismo origen. El “vicio” del onanismo es sustituido por la manía del juego, derivación esta que se trasluce en la insistencia sobre la apasionada actividad de las manos.

Describe Freud que la tendencia irrefrenable del juego reemplaza la antigua compulsión onanista y que incluso en la actividad sexual infantil también se llama “juego” al “quehacer de las manos en los genitales”. En la novela de Zweig es la madre, no el hijo, la relatora de los hechos. “La igualación de la madre con la prostituta que el jovencito consume... se integra dentro de la misma fantasía”. Freud considera que el autor encubre tras una fachada lo que puede ser el sentido que solo descubrirá el psicoanálisis.

En efecto, es harto discutible que la vida amorosa de la mujer esté gobernada por impulsos repentinos y enigmáticos, el análisis descubre más bien una motivación suficiente para la sorpresiva conducta de esa señora hasta entonces extrañada del amor. Fiel a la memoria de su esposo perdido, se ha abroquelado contra toda pretensión como las de él, pero —y en esto acierta la fantasía del hijo— no escapó como madre, a una trasfendencia amorosa sobre el hijo, por entero inconsciente para ella; y en este lugar desprotegido puede pillarla el destino.

Finaliza estas consideraciones sobre el onanismo, haciendo una comparación con el juego, en el que tantas luchas se dan para evitar la tentación de caer en él y también las formas de autocastigo presentes en ambas prácticas. Y concluye conectando esa discusión con el caso del atormentado escritor ruso:

...no nos asombrará que se haya conquistado tan gran espacio en la vida de Dostoievski. Es que no hallamos ningún caso de neurosis grave en que la satisfacción autoerótica de la primera infancia y de la pubertad no hubiera cumplido su papel, y los vínculos entre los empeños por sofocarla y la angustia frente al padre son demasiado notorios para necesitar elucidación.

En este caso, Freud desarrolla claramente un abordaje crítico de la novela de Zweig, porque aquí solo plantea lo que el texto literario le permite, sin necesidad de abordar los asuntos biográficos de su autor; sin embargo, sus conclusiones son agregadas al conjunto de la interpretación “psicobiográfica” que es clara con relación a Dostoievski. En la posteridad de esa relación entre el psicoanálisis y los textos literarios, la “psicocrítica” ha mantenido su validez y se ha refinado mucho más acompañada de las herramientas lingüísticas y semióticas y, por otro lado, se han abandonado las “patografías” y las “psicobiografías” por tener más dificultades epistemológicas e interpretativas. A este tipo de abordajes, como ya se señaló al comienzo de este artículo, se le llamó psicoanálisis aplicado a los trabajos sobre obras literarias y artísticas desde el primer “comité” de los discípulos y personajes que se acercaron a Freud a partir de 1905-1906, con el intento de indagar, interpretar y de cierta manera de aplicar la “hermenéutica” derivada de la metodología psicoanalítica, con un exceso de interpretación sobre los autores, más que sobre las obras mismas. Más recientemente, en especial a partir de la enseñanza de Lacan, se reserva el nombre de psicoanálisis aplicado a la práctica clínica del psicoanálisis y por otro lado, algunos han denominado “psicocrítica” a la lectura psicoanalítica de los textos, como en el caso del gran trabajo sobre Joyce realizado por Jacques Lacan, con base en el análisis y estudio de la estructura y construcción del lenguaje de sus obras, y en menor proporción en la historia biográfica de su autor. Lacan, por su parte, pudo enseñar

la ética del deseo con *Antígona*, la tragedia del deseo con *Hamlet*, la transferencia con *El banquete platónico...* Su atenta lectura de Joyce le permitió elaborar un concepto clínico decisivo, el *sinthome*, artificio que algunos sujetos encuentran y en el que se sostienen para atravesar la vida, remediando la falla de su estructura.

La relación tan fecunda entre Freud y la literatura tiene todavía numerosos episodios y ejemplos, en principio porque fueron innumerables las obras y autores citados en sus textos, varios de sus artículos fueron dedicados a la creación artística y literaria y también por la abundante cantidad de relaciones directas, especialmente por medio de su abundante correspondencia con escritores de su época. Por el momento se nos acaba el espacio para continuar con esa inagotable indagación, sin embargo, podríamos en futuros textos, abordar muchos otros aspectos de esa conexión entre Freud y el universo literario. Por ahora considero que han quedado consignados algunos de los más importantes testimonios de la relación entre el creador del psicoanálisis y el campo de su antigua tendencia, de haber sido siempre un “gusano de biblioteca” (*Bücherwurm*). **U**

.....
Alfredo De los Ríos (Colombia)

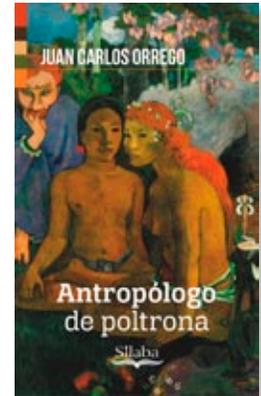
Médico, psiquiatra - psicoanalista. Profesor jubilado de la Universidad de Antioquia. Fue columnista de los periódicos *El Mundo* (1979-82 y 1986-88) y *Hoja* (1986-88) de Medellín. Cuenta con varias publicaciones: artículos, capítulos de libros, investigaciones en conjunto sobre temas psiquiátricos, psicoanalíticos, de violencia y de educación médica.

Referencias

- Freud, S. (1886-1899). *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud. Obras completas, vol.1*. Buenos Aires: Amorrortu.
Motta, C. G. (2016). *Freud y la literatura*. Buenos Aires: Paidós.

{ *Novedades* }

Antropólogo de poltrona
Juan Carlos Orrego
Silaba
232 p.



Tiempo del sur
María Adelaida Escobar-Trujillo
Editorial EAFIT
182 p.



Malas posturas
Lina María Parra Ochoa
Editorial EAFIT
138 p.

