PSICOANÁLISIS Y LITERATURA: LA FICCIÓN COMO DISCURSO

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
UNIVERSIDAD DE LA CORUÑA

El psicoanálisis y la psiquiatría post-freudiana abordan con frecuencia la relación entre *relato* y vivencia de la *curación*; se entiende como *relato* la información que un narrador facilita a un receptor para que éste actúe en la experiencia vital del primero; la *curación* es el resultado de un saber terapéutico que modifica la situación inicial del narrador. Interesa señalar que conceptos como *construcción del Yo* o *construcción de la realidad* son claves en el universo conceptual de la Psicología moderna.

Parece, pues, que entre la Psicología y la Teoría de la Literatura hay algún terreno común, al menos en lo que atañe a la documentación, a las hipótesis analíticas y al universo conceptual; desde los trabajos de Freud sobre E.T.A Hoffmann, de E. Jones sobre Hamlet y Edipo o de O. Rank sobre Don Juan y el tema del Doble, la psicología no ha dejado de interesarse por aquello que en la literatura revela sustratos ocultos de la mente que no aparecen de forma habitual en el comportamiento exterior. En realidad, si ahondamos en los ámbitos documentales de la psicología y los comparamos con el acervo literario universal, la semejanza de contenidos, métodos y universo conceptual se hace más patente: en ambos casos se trabaja con relatos o microsistemas de relatos, con supuestos teóricos sobre lo que es un *narrador*, y con teorías (contrapuestas muchas veces) sobre lo que es el *acto del habla* y su relación con el universo de discurso. Una pregunta obligada, en este punto, es si ese universo de discurso, en lo que atañe a la psicología, abarca la *construcción de la realidad* como entidad unitaria, o abarca, al mismo tiempo, la *construcción de la ficción*, como haz y envés del mismo hecho de discurso, tomándolo como huella o manifestación observable de una vivencia real en la mente del narrador inicial. En el terreno de la teoría literaria los debates de estos últimos decenios han apuntado a matizar y corregir el ámbito teórico que ronda a los conceptos de Narrador y Autor, conceptos que el texto literario ha usado desde siempre para imponerse como entidad. Desde el célebre comienzo del Lazarillo hasta la escueta frase inicial de *Moby Dick*, pasando por Cide Hamete Benengeli o por el narrador de *Jacques le Fataliste*, la literatura se ha asomado siempre a sus universos posibles a partir

de una perspectiva ficcional. Se trata de saber si esa conciencia de ficción, que implica la conciencia subyacente de otros mundos posibles, vivenciados en la narración, responde a un sustrato psicológico real; es decir, a algún tipo de realidad mental . J. Bruner (1994) usa precisamente el término de *conciencia subyacente* para abordar su aproximación al relato. Intentaré aquí plantear algunos aspectos que parecen corroborar la hipótesis de que tanto el relato de pacientes tratados en psiquiatría como el discurso de los entes de ficción que en principio son los *personajes* literarios, responden a pautas homólogas; dicho de otro modo, que lo que llamamos *ficción* es un componente estructural de la conciencia subyacente, que el narrador (ya sea escritor profesional, ya paciente psiquiátrico) hace aflorar por medio del discurso.

El análisis de relatos de neuróticos o de psicóticos hace pensar que los procesos analíticos del psicoterapeuta y del crítico literario no difieren más que en aspectos secundarios, tanto en la fase de documentación, como en las hipótesis críticas sobre la relación entre narrador y narración. Pondré como ejemplo el caso tratado por Lehay y Martin. En esquema, la historia es ésta: un paciente de unos cuarenta años vuelve de la segunda guerra mundial con manifestaciones evidentes de sufriri estados alterados de conciencia: "no reconocía a su mujer, le hablaba como si fuera francesa, hablaba de prisioneros de guerra y daba vueltas a la casa blandiendo una navaja (...) bajo la hipnosis refirió una experiencia ocurrida diez años antes. Durante la segunda guerra mundial se encontró separado de su unidad regular, con un oficial que él no conocía, y teniendo ambos a cargo cuatro prisioneros alemanes. Mientras descansaban, el oficial, ante el horror del paciente, le ordenó matar a los prisioneros desarmados. Se negó a hacerlo, y tras la consiguiente disputa arrojó su fusil al oficial diciéndole que lo hiciera él.Tuvo miedo entonces de que el oficial lo matara a él, y presa del pánico se abalanzó contra la pared endeble de la cabaña, y volvió corriendo a su unidad...la repetición hipnótica del evento se repitió varias veces y parecía notarse una apreciable mejora. Después de dejar el hospital quedó liberado de sus crisis de amnesia, pero fue por poco tiempo. Fue internado de nuevo en el hospital diez años más tarde con los ataques todavía más agudos" (MARTIN 1967).

Hasta aquí tenemos un caso típico de amnesia producido por un suceso intolerable para la construcción de la realidad del narrador, que sólo bajo hipnosis, puede representar un fragmento de realidad que había estado oculto durante diez años y que evidencia una alteración de la conducta. No obstante, durante otros diez años esa recuperación de la memoria, de la historia personal del paciente, no llega a permitir una curación; de hecho su situación empeora, como si el estado de amnesia anterior hubiera actuado como tapón de un conflicto más grave. Podríamos decir que la función *completar la historia* no ha bastado para reequilibrar esa vivencia histórica y para integrarla en el conjunto de actos y representaciones del *actante,* o del paciente-narrador. Otros diez años después se producirá esa curación final, relatada así por Barclay:"Se pidió de nuevo al paciente que reviviera el episodio original, pero cada vez, cuando empezó a arrojarse contra la pared, se le recomendó simplemente que *refiriera la historia sin necesidad de representarla.* Después de algunas resistencias iniciales describió cómo después de escapar de la cabaña y correr unas decenas de metros se detuvo, preocupado por la suerte de los prisioneros. Volvió atrás, y encontrado que hubo al oficial solo fuera de la cabaña, desenvainó el arma y lo agredió a bayonetazos hasta darle muerte. En el relato mostró de antemano fuerte aversión hacia el oficial, pero rompió luego en llanto y expresó gran pesar por su acción... ocho meses después de salir del hospital el paciente se encontraba liberado de sus ataques amnésicos...no fue posible obtener la evidencia de que el hecho ocurrió en la realidad, aunque parece razonable aceptar que se diera efectivamente algo por el estilo".

Esta es la historia de una curación. Al estudioso de la mente humana le importa la parte

terapéutica, pero al estudioso del relato, de la representación y de los procesos semióticos, le interesan algunas reflexiones que este documento plantea. La primera es que "si no fue posible obtener la evidencia de que el hecho ocurrió en la realidad" cabe que, o bien una parte de la historia oculta bajo la amnesia, o bien toda ella, haya sido producto de la ficción. ¿En función de qué? Una crítica escéptica apuntaría a que el estado de hipnosis ha podido producir una ficción alternativa, total o parcial, capaz de rellenar los lugares vacíos de la memoria. Sin embargo en lo que atañe a la primera fase de la historia esta hipótesis parece poco probable: si la ficción alternativa hubiera sido construída globalmente para rellenar ese hueco temporal, esa misma ficción debería de haber provocado el hecho terapéutico. La historiografía moderna avala la probabilidad de que esos hechos *representados* en el primer momento de la historia, correspondan a hechos realmente vividos. Sin embargo extraña que haya que esperar otros diez años para que la curación total. Si los hechos *representados* por el paciente son reflejo de una realidad vivida, una vez que se han reintegrado a la memoria personal, han debido provocar una situación especialmente conflictiva. Volviendo a los planteamientos de Bruner, tenemos aquí un *conflicto* que es "consecuencia de intenciones frustradas debido a las circunstancias, al carácter de los personajes, o más probablemente, a la interacción de ambos. Y requiere una distribución desigual de la conciencia subyacente de los personajes respecto al conflicto" (BRUNER 1988:32). Tenemos un conflicto psíquico en el orden de los hechos; tenemos una situación narrativa en el orden de los discursos. Esta situación narrativa es del tipo *relato truncado*: el narrador afronta una orden contraria a la moral, y rechaza obedecerla. La realidad ha sido rescatada, reconstruída, pero resulta vivencialmente intolerable. En un primer momento, la respuesta psicológica era la amnesia; pero la reconstrucción de esa realidad no ha traído la curación, sino una realidad insoportable. Diez años después la representación continuada de los hechos sigue sin hacer avanzar la terapéutica; el *cambio de forma* en el relato, inducido por el propio psiquiatra, el paso del teatro (representación) a la novela (narración), provoca la curación definitiva, pero ese relato terapéutico presenta para el crítico literario una serie de incongruencias notorias: ¿no había huído desarmado el soldado? ¿Cómo es que vuelve con una bayoneta? ¿Cómo puede matar a un oficial armado y alerta?¿Qué ha sido de los cuatro prisioneros entre el momento de la huída y el del regreso? Este relato terapéutico, en cuanto a su coherencia, resulta increíble. Su eficacia terapéutica está demostrada por la curación; pero como relato es poco verosímil.

Esto nos lleva a preguntarnos sobre la realidad de esa conciencia subyacente como entidad reparadora de disfunciones psíquicas. ¿Qué es lo que provoca el hecho terapéutico? ¿Por qué la palabra ha funcionado donde el cuerpo no alcanzaba? La sospecha crítica -hipótesis teórica- es que el paciente, en la primera fase, había representado, revivido, hechos reales, pero cuyo final implicaba una insatisfacción vital y un sentimiento de frustración; ante ello la conciencia subyacente encontró una estrategia de ficción en el *relato*, con un final acorde para cerrar una herida simbólica pendiente. El resultado es sorprendente y duro de admitir: la *curación* ha consistido en realidad en la superposición de elementos ficticios, desarrollados por la propia mente en una estructura de *mundos posibles*. Hay una especie de *contaminatio* en el nivel de la realidad que queda registrado en la memoria y que es remodelado por esa conciencia subyacente productora de ficción. Según esto una cualidad de la mente humana consiste en fabricar ficciones capaces de integrarse en la memoria para corregir "defectos de fabricación de la realidad" y ser asumidas como realidades virtuales. Esto supone supone que junto a la personalidad que construimos cotidianamente la mente segrega personalidades suplentes, capaces de sustituir a esa frágil maquinaria mental que es la conciencia humana.

En el plano literario, tanto en la narración como en el teatro, hay varias obras en donde se

abordan casos homólogos o semejantes. *Avatar* de T. Gautier se basa en un caso de sustitución de personalidad, basado en ideas orientales: un hombre, enamorado de una mujer casada, consigue trasferir su mente al cuerpo del marido y la mente del marido a su cuerpo; lo que cuenta Gautier sólo puede considerarse ficticio en un sentido muy pobre del término; no es lo mismo calificar como *ficción* unos hechos que calificar como ficción su presentación literaria.

En cuanto al teatro, trataré aquí tres obras de distintos autores, culturas y épocas, en donde el conflicto del personaje plantea cuestiones de interés para los diferentes niveles o sustratos en que actúa el universo mental. *Un cadáver viviente* de L. Tolstoy es una de sus obras más inquietantes, en donde explora aspectos sombríos de la personalidad humana y de las relaciones conyugales. La crítica tradicional de comienzos de siglo se mostró ya incómoda con la obra; así Brückner(1929:186) señalaba: "de un efectismo muy desigual es "El cadáver viviente" con su condenación del matrimonio indisoluble, cuyo nudo sólo logra cortar el desdichado esposo por su definitivo suicidio". El tema es éste: Fedia ha abandonado a su mujer y vive una existencia bohemia y angustiada por su complejo de culpa. Cuando Victor Karenin, amigo de juventud, y Lisa, esposa de Fedia, le piden que acceda a divorciarse para que ambos puedan casarse, Fedia piensa en el suicidio y tiene ya a punto el revólver; un amigo escritor le proporciona la idea de un falso suicidio con supuesta carta póstuma; Victor Karenin y Lisa dan fe a la carta y se casan. Años después se descubre su existencia y Victor y Lisa son juzgados por bigamía. Fedia, corrigiendo la falsa solución del cuarto acto, se suicida ante el tribunal. Es importante señalar que, debido a la falsa carta póstuma, la historia del suicidio se presentaba como *relato*, mientras que en el drama, el verdadero suicidio tiene lugar en escena, vulnerando, por cierto, la regla clásica de Aristóteles según la cual se debían proscribir las *muertes a la vista*. Fedia se salva como personaje teatral en el momento en que asume su muerte, no como relato literario, sino como hecho de representación. Silvio Tissi ha señalado algo, a mi entender, muy agudo, y es la relación entre *libido* y *neurosis* en el carácter de Fedia, y la curación de su conflicto, el acceso a la felicidad, en el suicidio: "Fedia, il sofferente di amore, converte nello spasimo sempre vivo del *neurotico* la sua *libido* di amatore ardente e imaginoso (...) E il problema *Fedia*, privo di quell'*incognita* provvidenziale, non esisterà più. Fedia, già morto per la legge, morrà anche per sè. Perchè Fedia può *dimenticare* sè stesso, ma non *mentire*" (Tissi 1946:59). Conviene no olvidar que Fedia es un personaje de teatro, surgido del genio de Tolstoy; en la curación del paciente de Barclay teníamos un relato terapéutico que servía para cerrar una herida simbólica; Tolstoy busca, indaga en el conflicto de Fedia que, como ser humano, conviviendo con su propia situación insoportable, busca primero ese relato terapéutico que en apariencia arreglaría la situación de Lisa y Víctor; pero el auténtico drama, como ha visto Tolstoy, no es el de Lisa y Víctor, sino el de la insoportable existencia de Fedia: el espectador sólo queda en calma cuando el personaje afronta ese suicidio en el que él mismo se redime y alcanza la felicidad.

La obra de Yeats, *Siluetas en el cristal de la ventana* nos plantea el problema de la entidad mediúmnica y la reconstrucción de un momento de la vida de Jonathan Swift a través de una sesión de espiritismo. La actriz que interpreta el papel de la médium,. señora Henderson, debe asumir una representación en donde su entidad corporal ha de ser compartida sucesivamente por una niña llamada Lulú, por Jonathan Swift y por Vanessa, su esposa. He aquí un fragmento de esta situación:

(*La SEÑORA HENDERSON se aleja del sillón y sus movimientos se convierten gradualmente en convulsivos*) Jonathan, no eres todavía demasiado viejo para echar los dados; pero si no lo haces, dentro de pocos años serás un anciano afligido y sin hijos. (*Con la voz de SWIFT*) ¡Oh Dios, escucha la plegaria de Jonathan Swift, de este hombre angustiado, y haz que sólo pueda

dejar a la posteridad la obra de su inteligencia que le fue comunicada por el cielo! (*Con la voz de Vanessa*) ¿Eres capaz de encararte con la soledad únicamente con esa inteligencia, Jonathan? (*La SEÑORA HENDERSON se dirige a la puerta y la encuentra cerrada*) Dados, dados blancos marfileños. (*Con la voz de SWIFT*)¡Santo Dios, me he quedado a solas con mi enemigo!¿Quién cerró la puerta, quién me dejó encerrado con mi enemigo? (*La SEÑORA HENDERSON glopea la puerta, cae al suelo, y habla con la voz de LULÚ*) ¡Viejo malísimo!¡No le consintáis que vuelva a entrar!

Esta escena es un modelo de metateatro en su concepción más teórica: se representa cómo un personaje, la Señora Henderson, abandona el control de su cuerpo, de su voz, y de sus referentes temporales y espaciales, y es sustituída sucesivamente por tres entidades distintas, con voces y gestos diferentes, que se manifiestan a través del cuerpo de ese personaje. Es decir: se trata de la representación de una amnesia involuntaria, inducida por medios diferentes a la hipnosis, y la aparición de un fenómeno de *suplencia de personalidad*. Esto pertenece al ámbito de lo representado; en el ámbito de la representación, un *actor*, cuya tarea profesional consiste en autoinducirse esa amnesia voluntaria, controla esa amnesia durante todo el tiempo que dura la representación. El actor es un amnésico profesional, capaz de controlar sucesivas entidades a las que presta su cuerpo para que se manifiesten. ¿En qué consiste aquí el hecho de la ficción? En que el público participa de ella y la avala, considerando que no tiene ante sí al actor profesional, sino al *personaje*. Es decir, *finge* desconocer el estado de amnesia del actor. ¿Cuál es entonces el sentido de esta nueva realidad que integra voluntariamente una situación de ficción? Si el ser humano dispone de una conciencia subyacente capaz de hacerle integrar fragmentos de ficción dentro de su realidad virtual y de inscribirlos en la memoria como reales, y si el ser humano se constituye como un agregado de personalidades suplentes, capaces de aflorar en determinadas circunstancias, la escena de este drama de Yeats nos sitúa en un ámbito similar al de Segismundo al comienzo del tercer acto de *La vida es sueño*. Nos revela o desvela que fuera del ámbito/espejo en el que nos vemos reflejados llevamos sustratos de personalidades a caballo entre la realidad y la ficción. De esto trata la última de las obras que vamos a abordar muy someramente; obra, además, de un autor de Murcia, creador de uno de los mitos teatrales más vivos que ha dado el teatro español.

No voy a hablar aquí de Don Juan, sino de otra obra de Andrés de Claramonte, *El valiente negro en Flandes* que durante los siglos XVII y XVIII alcanzó una decena de ediciones, la última de ellas, por cierto con atribución a Calderón de la Barca, y más de un siglo después de su creación tuvo una segunda parte. En la obra de Claramonte el esclavo negro Juan de Alba terminará siendo nombrado, por sus hazañas militares, Comendador de Santiago y General del ejército, y acabará casándose con su antigua ama blanca. El psicoanalista adleriano Oliver Brachfeld ha señalado en este personaje la característica típica de la superación de los complejos de inferioridad por medio del ascenso social. Es interesante observar que Brachfeld leyó la obra en la edición Mesonero (BAE XLIII), que transmite una versión truncada en donde no se da la boda con la antigua ama, ni la concesión de la Orden de Santiago; esto tiene interés, porque Juan de Alba actúa, en la trama de la obra, con función homóloga a la del Comendador Ulloa en *El burlador de Sevilla*, castigando el donjuanismo del capitán Agustín, burlador y seductor de la prima de su ama. En todo caso interesa aquí apuntar que el *personaje* ha sido analizado como *modelo* de un comportamiento que pertenece a la teoría psicoanalítica, y que, curiosamente, la configuración psicológica del personaje no procede de la realidad, sino de la imaginación del dramaturgo. Claramonte escribe su obra basándose en un romance publicado por Francisco Barreda en LLerena, Badajoz, en donde tan sólo se cuentan las hazañas militares del negro, sin entrar para

nada en el diseño de su personalidad. Todo lo que atañe a la historia del capitán burlador, y su enfrentamiento con Juan de Alba, es creación dramática del autor, que ha construído un personaje consistente, ha buscado un *conflicto* de ideas y caracteres en donde ese personaje pudiera manifestarse, y ha dotado de conciencia moral y de identidad psicológica lo que en el realto romanceado no era más que un bosquejo impreciso. Brachfeld, Barceló, Ebersole y otros estudiosos que se han ocupado del problema apuntan la posibilidad de que el carácter de Juan de Alba fuera transposición de aspectos de la personalidad del propio Claramonte, que de una familia modesta y con el modesto oficio de actor y director de compañía, llegó a codearse con la más alta nobleza, como es el caso del Conde de Saldaña, segundo hijo del Duque de Lerma, protector del dramaturgo durante muchos años. Volvemos así al punto de partida de nuestro trabajo: los elementos con los que trabajan la teoría psicoanalítica y la teoría literaria son, en sentido estricto, unidades de ficción, constructos mentales de la conciencia subyacente; gracias a que son ficción iluminan seguramente con mayor nitidez que la mera realidad lo que es el tejido existencial del ser humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNER, J. (1994). *Realidad mental y mundos posibles,* Barcelona: Gedisa.

BRÜCKNER, A. (1929). *Historia de la Literatura Rusa*, Barcelona: Labor.

CLARAMONTE, A. *El valiente negro en Flandes* [Ms. 15690, Biblioteca Nacional, Madrid]. Edición: BAE, vol. LXIII.

GAUTIER, T. *Fortunio. Avatar,* Paris: Flammarion. (s.a.)

MARTIN, B. (1974). *Angustia y trastornos neuróticos*, Barcelona: Herder.

BARCELÓ JIMÉNEZ, J. (1978) *Historia del teatro en Murcia*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.

TISSI, S. (1946). *Al microscopio psicanalitico*, Milano: Ulrico Hoepli.

TOLSTOY, L.(1956). *Obras selectas*, Madrid: Aguilar.

YEATS, W.B. (1956). *Teatro completo*, Madrid: Aguilar.