

	ARTICULO DE TRABAJO DE GRADO	Código: F-PI-028
		Versión: 01
		Página 1 de 12

Julio Cortázar, La hidra: en busca de la estructura del artista.

Juan José Quintero Meza*
Institución Universitaria de Envigado
E-mail: Juanjo.9420@gmail.com

Resumen: El presente trabajo recoge algunas reflexiones entre psicoanálisis y arte. En un primer momento se plantean algunas definiciones estéticas para luego ir adentrándose al concepto de *Inconsciente* y la relación que este guarda con el arte; lo anterior desde las perspectivas de Sigmund Freud, Colette Soler y Jacques Rancière, así como algunos esbozos de Kant, Hegel y Gadamer. Posteriormente, se continuará con un estado del arte sobre algunos estudios realizados a la obra del escritor argentino Julio Cortázar que conllevarán a realizar algunas pesquisas teóricas.

Palabras claves: arte, estética, estructura clínica, inconsciente, literatura, psicoanálisis, signo.

Abstract: The present work gathers some reflections between psychoanalysis and art. In the foreground are shown the aesthetic definitions and then go deeper into the concept of the Unconscious and the relationship that keeps with the art; The above from the perspectives of Sigmund Freud, Colette Soler and Jacques Rancière, as well as some outlines of Kant, Hegel and Gadamer. Subsequently, a state of the art was continued on some studies carried out in the work of the Argentine writer. Julio Cortázar that carried some work some theoretical investigations

Key words: art, esthetic, clinical structure, unconscious, literature, psychoanalysis, symbol.

1. INTRODUCCIÓN

En las siguientes líneas se establecerá un diálogo entre estética y psicoanálisis estructurado o guiado por la pregunta ¿Qué nos dice la obra del *Inconsciente* del artista? A partir de esta pregunta se analizarán algunos cuentos de Julio Cortázar haciendo hincapié en *Bestiario*, su primer libro de cuentos publicado, con la finalidad y propósito de encontrar cuál sería una posible estructura clínica basada en los signos que se encuentran en su obra.

Para ello se hará un recorrido por los análisis que Freud hace a la obra de Miguel Ángel, de la gradiva de W. Jensen, así como al texto de Colette Soler en donde analiza la obra de Joyce, Pessoa y Rousseau; también se citará a otros teóricos que hablan sobre la relación del arte y el psicoanálisis. Así mismo, se recurrirá a otros sujetos que han estudiado la obra de Cortázar y dan un comentario, una pesquisa de lo que se encuentra en la misma.

Por otra parte, se harán acercamientos a la pintura y a la literatura para dar, a partir una lectura de signos ubicados en estas formas de arte,

un dictamen sobre las diversas formas en que la obra, la creación artística, está impregnada, sin que el artista los sepa, de su personalidad para luego dar un veredicto sobre los signos que más están presentes en la obra del escritor argentino Julio Cortázar.

2. PSICOANÁLISIS Y ARTE

¿Cuál es la finalidad de una reflexión estética en el campo del psicoanálisis? ¿Por qué el psicoanálisis desde sus inicios ha tenido siempre un interés por el arte y sobre todo por los artistas? Ahora bien ¿Qué autoriza al psicoanálisis hablar de una obra de arte, y más específicamente de una obra literaria? Esta pregunta es el punto de partido de la obra de Colette Soler '*La aventura literaria o la psicosis inspirada: Rousseau, Joyce, Pessoa*'

Remitiéndonos al padre del psicoanálisis, dirá Soler (2003) "*En los artistas, Freud, reconoció a los precursores del Psicoanálisis, y en los textos literarios, una oportunidad de poner a prueba el método analítico*" (p. 9). Freud encuentra en los artistas a los precursores, observa que en ellos hay una manera de dar cuenta de la existencia de su *Inconsciente*. Por tal motivo es sus interés en estudiar las obras de el *Moisés de*

	ARTICULO DE TRABAJO DE GRADO	Código: F-PI-028
		Versión: 01
		Página 2 de 12

Miguel Ángel, El delirio y los sueños en la gradiva de W. Jensen, Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y demás escritos referidos a la reflexión estética.

Es decir, el arte le brinda argumentos al psicoanálisis, en gran medida es a partir del arte que la clínica analítica del inconsciente surge. Es a partir de lo que el arte dice y no, es decir, de aquello que está latente en su lógica, que se puede formular la hipótesis de un inconsciente o más que formular, es a través del arte y los artistas que Freud demuestra la existencia de tal Inconsciente “Son los testimonios de la existencia de cierta relación entre el pensamiento y el no pensamiento, de cierto modo de presencia del pensamiento en la materialidad sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y del sentido en lo insignificante. En síntesis, si el medico Freud interpreta hechos “anodinos” desestimados por sus colegas positivistas, si se puede servir de “ejemplos” para su demostración, es porque éstos son en sí mismos la expresión de cierto inconsciente.” (Rancière, 2005 p.21)

Resumiendo, la estética nos enseña que “Hay un pensamiento de lo que no piensa” (Rancière, 2005 p. 24), hay una forma de pensamiento diferente al de la racionalidad.

2. JULIO CORTÁZAR: EL SUJETO Y SU BIOGRAFÍA

Hablar de Julio Cortázar es, hoy por hoy, hablar de uno de los más grandes genios que ha dado la literatura latinoamericana. Por tanto, hay que señalar quién es y, además, indicar porque fue considerado una de las figuras más influyentes del siglo XIX.

“Dentro del desarrollo de la nueva novela hispanoamericana la obra de Julio Cortázar forma la piedra angular que sostiene los dos contrafuertes del arco estructurado, hacia uno de sus lados, por las obras realistas de Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, y hacia el otro por la narrativa fantástica y de realismo mágico de Juan Rulfo, José María Arguedas y Gabriel García Márquez. Las dos tendencias las une, de manera brillante, Julio Cortázar.” (Leal, 1973 p. 399)

A su vez Saúl Yurikievich (1985) expresa “Julio Cortázar fue el principal forjador de nuestra modernidad narrativa”. (Yurikievich, 1985 p. 10) Es importante además por el hecho de expandir la literatura castellana como nadie antes lo había realizado:

“Cortázar abre, como nadie lo había hecho antes en lengua castellana, la textualidad literaria a la profusa proliferación de los discursos de afuera; el relato se deja incidir, insertar, invadir por lo extraliterario, se auto-expulsa del coto reservado a lo literario específico, se descifre por la interferencia de otras producciones semánticas, se descentra interferido por inserciones extrañas que lo activan, que lo desplazan hacia la contextualidad atiborrada, embarullada del entorno social, hacia la multiformidad vertiginosa de la palabra viva”. (Yurikievich, 1985 p. 11)

Ahora, ya adentrando en aspectos más biográficos, Julio Florencio Cortázar es hijo de Julio José Cortázar, argentino de orígenes vascos y de María Herminia Descotte, argentina de descendencia francesa; nace, producto del azar, en Bruselas, Bélgica. En 1963, este le envía una carta a Graciela M. de Sola en la cual le cuenta sobre su nacimiento:

“Nací en Bruselas en agosto de 1914. Signo astrológico, Virgo; por consiguiente, asténico, tendencias intelectuales, mi planeta es Mercurio y mi color el gris (aunque en realidad me gusta el verde). Mi nacimiento fue un producto del turismo y la diplomacia; a mi padre lo incorporaron a una misión comercial cerca de la legación argentina en Bélgica, y como acababa de casarse se llevó a mi madre a Bruselas. Me tocó, nacer en los días de la ocupación de Bruselas por los alemanes, a comienzos de la primera guerra mundial”. (Cortázar, 1963)

En relación a lo anterior Cortázar afirma que su origen, “Fue un nacimiento que se produce en unas condiciones bélicas, lo cual han dado como producto a uno de los hombres más pacifistas de este planeta”. (Soler, 1977).

	ARTICULO DE TRABAJO DE GRADO	Código: F-PI-028
		Versión: 01
		Página 3 de 12

4. EL SIGNO: SOBRE EL ARTE DE LEER HUELLAS

Un signo, es un elemento que representa algo para alguien que sabe leerlo. En este orden de ideas el signo es un indicio. Michel Foucault (1968) define, a cabalidad la idea de signo “En efecto, el que el signo puede ser más o menos probable, estar más o menos alejado de lo que significa, que pueda ser natural o arbitrario, sin que resulte afectada su naturaleza o su valor de signo – todo esto muestra muy bien que la relación del signo con su contenido no está asegurada dentro del orden de las cosas mismas”. (Foucault, 1968, pp. 69-70)

Ahora bien ¿Qué significa que el signo esté alejado de lo que significa y, por qué no está en el mismo orden que las cosas? Lo que sucede con el signo es que es particular, por tanto, remite y muestra algo que está alejado de lo que a simple vista es. El signo es otra cosa, remite a otra cosa, da una señal de que en el orden mismo de los objetos, del lenguaje hay algo más, que no se ha dicho y que escapa, por eso es arbitrario con respecto a lo que es y representa. El signo en la obra permite indagar sobre aquello que ha quedado suelto en la obra, es decir, aquello que está latente, que se debe articular a lo manifiesto para darle un sentido.

El signo, resumiendo, a partir del siglo XVII es un elemento binario.

“Fue igualmente necesario que, volviendo al proyecto de una semiología general, Saussure diera una definición del signo que pudo parecer “Psicologista” (enlace de un concepto y de una imagen): pero es que de hecho redescubrió allí la condición clásica para pensar la naturaleza binaria del signo”. (Foucault, 1968, p. 73)

Y es binario, como bien lo dice Foucault al igual que como lo retoma Saussure, ya que es significativo y Significado, está compuesto por estos dos elementos.

Ahora bien ¿Acaso no es esto lo que hizo Freud para interpretar las obras artísticas en las cuales había una serie de argumentos para dar cuenta, darle peso a su idea del *Inconsciente*? Quizá. En alguna medida el psicoanálisis es un lector de representaciones, es decir, de lenguaje ¿Y qué es el lenguaje si no un conjunto de signos? Los actos fallidos, el chiste, los lapsus, el síntoma,

son los signos que permiten penetrar o mejor, dar cuenta del psiquismo *Inconsciente*.

5. EL ARTISTA Y SU CREACIÓN

El artista creador de nuevos mundos, aquel capaz de jugar con su fantasía, con su sufrimiento, transforma las percepciones de la realidad. Recrea la vida a su manera, juega con las palabras, les da diferentes connotaciones, les cambia el sentido, escondiendo quizá o dando pistas de su personalidad. Y es el escritor, el poeta, gracias al carácter inagotable de la palabra, quien brinda un mayor espectáculo en sus creaciones.

“Ahora bien, lo que distingue especialmente a la poesía es que su palabra no está en modo alguno ahí, en el mismo sentido que las obras de las artes plásticas. Nada está ahí en sí. No hay ninguna materia cuya sorda resistencia haya sido domada por la forma. La obra poética tiene un ser de tipo ideal. Está suspendida a su reproducción, sea en el sentido propio del juego escénico, sea en el de la recitación o lectura. Se entiende bien, entonces, que precisamente aquí el sentido universal de poeta, ser el hacedor, tome un giro hacia lo eminente. Hacer existir al lago nada más que con palabras cumple claramente el ideal de la producción. Pues la palabra es de un poder ilimitado y de una perfección ideal. Eso es poesía, al que es hecho de tal modo que no tiene otro sentido que el de hacer ser ahí. Lo que una obra de arte sea, en cuanto obra lingüística, no tiene que estar ahí en consideración hacia anda. Así, es en sentido propio hecha.” (Gadamer, 1996 p. 125-26)

Aunque si bien el arte es, en alguna medida, imitación, es a su vez invención en la medida en que crea algo allí en donde nada hay o nada había. “Lo mímico es y será una relación originaria en la que no sucede tanto una imitación como, más bien, una transformación” (Gadamer, 1996 p. 128). El artista es pues un creador y el arte es, en un intento de definirlo, revelación en el sentido en que manifiesta algo que, en alguna medida, puede estar oculto. “El artista es el creador de cosas bellas. Revelar el arte y ocultar al artista es la finalidad del arte” (Wilde, 1982, p. 47)

El arte revela tanto al artista cómo al espectador ¿Qué haz bajo la manga tiene Hamlet

	ARTICULO DE TRABAJO DE GRADO	Código: F-PI-028
		Versión: 01
		Página 4 de 12

para confirmar que fue su tío, ahora esposo de su madre, para demostrar que es este quien asesinó a su padre? ¿No es acaso por medio del teatro, de la puesta en juego de una obra? Es preciso que Shakespeare ilustre un poco esta idea.

“He oído contar que ha habido personas delincuentes que, asistiendo a un espectáculo teatral, se han quedado tan profundamente impresionados por la sola ficción escénica, que en aquel instante han manifestado su delito, puesto que el homicidio, aunque se halla desprovisto de lengua, puede hablar por los medios más extraños. Voy hacer que los cómicos esos representen delante de mi tío alguna escena semejante a la del asesinato de mi padre. Observare sus miradas y la expresión de su rostro, le sondearé hasta su parte más sensible, y por poco que se altere, ya se yo lo que habré de hacer”. (Shakespeare, p. 60)

6. Cortázar, el obsesivo

Para establecer, dar una sentencia es preciso atenerse a la noción de diagnóstico. Para ello Jöel Dor (2006), ilustra bastante bien “Un diagnóstico es un acto médico movilizado por dos objetivos. Primero, un objetivo de observación, destinado a determinar la índole de una afección o de una enfermedad a partir de una semiología. Luego, un objetivo de clasificación, que permite localizar tal o cual estado patológico encuadrado en una nosografía. Así el diagnóstico médico siempre se plantea según una doble perspectiva: a) por una referencia a un diagnóstico etiológico; b) por referencia a un diagnóstico diferencial”. (Dor, 2006, p. 16).

Sin embargo esto es un diagnóstico médico. En psicoanálisis, al analista solo tener como único recurso la escucha, por tanto “el diagnóstico se hace a partir del decir y lo dicho” (Dor, 2006, p. 16).

Lo anterior quiere decir que en el lenguaje, entre lo que dice, lo que está explícito, manifiesto, hay una intención de comunicar, de decir algo más y esto, a su vez, es lo que plantea, cómo ya se ha demostrado claramente, la obra, la creación de un artista. En síntesis, hay un contenido latente tanto en el discurso cómo en la obra de un sujeto.

Ya conociendo esto es preciso pasar a esbozar, a partir *del decir y lo dicho*, la posible estructura clínica de Julio Cortázar.

“En efecto, se puede concebir que el defecto de lo simbólico que descubre la forclusión se traduzca, por un lado, en los efectos desorganizadores que se designan con el término de “perdida de la realidad”, pero que por otro lado sirva para desencadenar producciones inéditas. Estas van siempre hasta el sumo grado del arte, pero todas son la huella del hecho de que la forclusión libera un efecto que se puede designar cómo “empuje hacia-la-creación” (Soler, 2003, p. 20)

Se podría esbozar, entonces, la teoría de que posiblemente Julio Cortázar habría sido un psicótico. Por un lado, parece no figurar un padre en lo real y no se poseen los elementos para determinar que función hizo esto en él, sin embargo sí se puede decir que pudo haber sentido cierto repudio por su padre, no lo nombra casi y cuando lo menciona (véase los diferentes momentos aquí citados en las entrevistas) se quiere pasar de él de una manera muy rápida y siempre se enlaza con la madre con la cual había una relación, por lo que Cortázar narra en las diversas entrevistas, muy estrechas, tanto así que se puede pensar que él desea crecer, evolucionar más rápido para que la madre lo vea con otros ojos. A su vez su obra, bastante basta y peculiar, en la medida en que muchas cuestiones son indescifrables además de encasillables, dan pie a creer que su posible forclusión se tornó en creación, como bien lo plantea Colette Soler citando a Lacan, da pie para “introducir la cuestión de las afinidades entre la psicosis y la creación artística, más específicamente la literaria”. Ya que puede que la obra le haya ayudado, hubiera sido un suplemento de la realidad, un recurso que no le dejó desatar tal psicosis. A su vez otra base para plantear esta teoría es el hecho del juego que Cortázar hace con el lenguaje. En su texto Lejana (2016) crea una serie de neologismos, a saber:

“...Tengo que repetir versos, o el sistema de buscar palabras con a, después con a y e, con las cinco vocales, con cuatro. Con dos y una consonante (ala, ola), con tres consonantes y una vocal (tras, gris) y otra vez versos, la luna bajó a la fragua con su polisón de nardos, el niño la mira

	ARTICULO DE TRABAJO DE GRADO	Código: F-PI-028
		Versión: 01
		Página 5 de 12

mira, el niño la está mirando. Con tres y tres alternadas, cábala, laguna, animal; Ulises, ráfaga, reposo.

Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromas. Los fáciles, salta Lenin el Atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, ábate, demoniaco Caín o me delata; Anás usó tu auto Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... (Cortázar, 2016, p. 147-148)

Cómo se observa en la cita anterior, Cortázar le atribuye un sentido a aquello que no tiene, crea un sentido allí donde nada hay. Así mismo lo hace James Joyce.

“Luchar en contra de la evidencia, tal es su consigna de artista, y se sitúa del mismo lado que las epifanías. Las epifanías, que han dado mucho de qué hablar, se construyen en Joyce de una manera muy sencilla: escoge un objeto, una escena, una frase, y los extrae de su contexto; es decir, que los extrae del campo del cual ese objeto, esa escena, frase, toman su sentido banal. Se trata claramente de una técnica de fragmentación de la cadena significativa, que va del 2 hacia el 1: el 2 como escritura mínima para definir una cadena, es decir, también un contexto S1-S2, hacia un Uno completamente aislado. Para construir una epifanía, Joyce rompe el contexto del sentido y allí, extrae algunos elementos erráticos como son tantos S1 fuera de sentido. Luego una vez erigido en su aislamiento, cada elemento, objeto, escenario u frase, toma valor de enigma y luego de revelación más o menos inefable. Ese desplazamiento del enigma hacia la certeza de la revelación evoca ciertos fenómenos de la psicosis, claramente descritos por Lacan desde los años cincuenta, pero aquí trata de técnica literaria, sin que se puede dilucidar su carácter impuesto”. (Soler, 2003, pp. 70-71)

Se evidencia una suerte de similitud en la técnica que utilizan Joyce y Cortázar para crear, es decir, ambos le dan un sentido nuevo, a lo que ya era. Dor (2006) dice que “Los componentes significantes constitutivos del síntoma son, pues, directamente tributarios de las fantasías del inconsciente”, en este orden de ideas la producción del artista es sintomática, en tanto que

el artista se sirve de sus fantasías para crear, para elaborar su obra. La creación, entonces, es a su vez metafórica en la medida en que permite otra cosa, algo diferente. El síntoma permite creación allí donde nada había. La creación, por medio del síntoma, suplante el vacío producto del encuentro con el Otro del lenguaje.

Continuando con Cortázar se evidencia que aparte del palíndromo también, a lo largo de su obra, crea palabras. Ya anteriormente se citó el capítulo 68 de Rayuela, por otro lado, en Bestiario crea un animal que lleva por nombre “*Mancuspia*” y quizás uno de mayor renombre es “*Cronopio*” de su célebre libro “*Historias de Cronopios y de Famas*”.

Sin embargo, y a pesar de todos estos esfuerzos realizados, sería muy osado decir que Julio Cortázar fué psicótico, en la medida en que no es posible deducir acá si en verdad Cortázar tuvo un padre en lo simbólico que le brinda los elementos necesarios para entrar en el mundo de la ley. Se balucearía mucho este punto. Por otro lado, y un ítem de mayor peso que hace frágil esta teoría, es que es muy difícil saber cuál es o fue la relación de Cortázar con su propio cuerpo ya que este es un elemento importante para comprender el fenómeno de la psicosis.

Se puede concluir que Julio Cortázar fue, posiblemente, un neurótico, poseía rasgos de una neurosis obsesiva en la medida que quizás esta serie de juegos con la palabra y el lenguaje no eran más que distracciones del pensamiento.

“Menciones ya, a tal efecto, el carácter imperioso de la necesidad y del deber que ordena la organización obsesiva del placer. Asimismo, evoquemos la debilidad de la demanda y la ambivalencia como otros tantos rasgos asociados a dispositivos de defensa sintomáticos tales como: Las formaciones obsesivas; el aislamiento y la anulación retroactiva; la ritualización; las formaciones reactivas; el trío: culpabilidad, mortificación, contrición, y el conjunto del cuadro clínico habitualmente designado, a partir de Freud, por la expresión “Carácter anal” ” (Dor, 2006, p. 133)

Como ya se mencionó en los aspectos bibliográficos Julio Cortázar se consideraba a sí mismo un niño al cual su madre protegía mucho. Esa protección se puede traducir en amor, a saber,

	ARTICULO DE TRABAJO DE GRADO	Código: F-PI-028
		Versión: 01
		Página 6 de 12

el obsesivo, al contrario del histérico, habría percibido, que en su infancia, fue demasiado amado por su madre.

“...Desde el punto de vista del diagnóstico, pues, no podemos apoyarnos en este elemento de observación.

No obstante, se trata de un componente seguramente valioso para encarar la lógica obsesiva. Poner de manifiesto que el obsesivo es un sujeto que se sintió demasiado amado por su madre es señalar algo específico desde el punto de vista de la función fálica” (Dor, 2006, p. 130).

Esta teoría a su vez nos indica por que es una neurosis obsesiva y no una histérica.

Ese “privilegio”, de sentirse el más amado por la madre tiene una función específica:

“En las apuestas del deseo movilizadas por la lógica fálica, ese <<privilegio>> despierta necesariamente en el niño una investidura psíquica precoz y preponderante que consiste en constituirse como objeto ante el cual la madre supuestamente encuentra lo que no logra encontrar en el padre. En otros términos, el niño es capturado en esta creencia psíquica: la madre bien podría encontrar en él aquello que supuestamente debe esperar del padre” (Dor, 2006, p. 130)

En Cortázar esta premisa se evidencia en sus continuas descripciones con la relación con la madre, como ya se mencionó en las entrevistas anteriormente citadas, en especial en la entrevista concedida a Walter Bruno, en la cual menciona que “Hubiera querido tener un contacto más adulto con mi madre”

A su vez esta ambivalencia con respecto a la norma, a la Ley del Padre, remite a ese intento característico del obsesivo a querer ser un *Perverso*.

“... Esto conduce a observar que el obsesivo hace esfuerzos desesperados (sin saberlo) por tratar de ser perverso, sin lograrlo jamás.

Cuanto más se presenta como defensor de la legalidad, tanto más lucha, sin saberlo, contra su deseo de trasgresión”. (Dor, 2006, p. 57-8)

Lo anterior también lo podemos situar en *Casa tomada*, en esa suerte de relación que mantiene con su hermana:

“...A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes

sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes de que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa”. (Cortázar, 2016, p. 131)

A su vez esta ambivalencia frente a las figuras de autoridad, es decir, esa confrontación permanente que el obsesivo sostiene con La Ley del Padre, se evidencia en su libro *Los autonautas de la cosmopista*,

“Lo del dragón viene de una antigua necesidad: casi nunca he aceptado el nombre, etiqueta de las cosas y creo que eso se refleja en mis libros, no veo por qué hay que tolerar invariablemente lo que nos viene de antes y de fuera, y así a los seres que amé y que amo les fui poniendo nombres que nacían de un encuentro, de un contacto entre claves secretas, y entonces mujeres fueron flores, fueron pájaros, fueron animalitos del bosque, y hubo amigos con nombres que incluso cambiaban después de cumplido el ciclo, el oso podía volverse mono, como alguien de ojos claros fue una nube y después una gacela y una noche se volvió mandragora, pero para volver al dragón diré que hace dos años lo vi llegar por primera vez subiendo la rue Cambronne en París, lo traían fresquito de un garaje y cuando me enfrentó le vi la gran cara roja, los ojos bajos y encendidos, un aire entre retobado y entrador, fue un simple click mental y ya era el dragón y no solamente un dragón cualquiera sino Fafner, el guardián del tesoro de los Nibelungos, que según la leyenda y Wagner habrá sido tonto y perverso, pero que siempre me inspiró una simpatía secreta aunque más no fuera por estar condenado a morir a manos de Sigfrido y esas cosas yo no sé las perdono a los héroes, como hace treinta años no le perdoné a Teseo que matara al Minotauro” (Cortázar-Dunlop, 1984, p. 20)

Continuando con su libro *Bestiario* (2016), son muchas las situaciones que conducen a pensar Julio Cortázar era, posiblemente, un neurótico obsesivo. Continuando con *Casa Tomada*, sus personajes, Irene y su Hermano, basan su vida entorno a un cotidiano que hacer por la casa y actividades rutinarias en la misma.

	ARTICULO DE TRABAJO DE GRADO	Código: F-PI-028
		Versión: 01
		Página 7 de 12

“... Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por reparar y me iba a la cocina. Almorzábamos al medio día, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios...”

... Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto a veces las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor un pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento por que algo no le agradaba.” (Cortázar, 2016, p. 131-32)

En Casa tomada hay una “ritualización” propia del obsesivo, a saber, siempre hace lo mismo, todo para mantener en calma en pensamiento. En este cuento en particular sobre lo que no se quiere saber, lo que el sujeto quiere que no esté en el pensamiento, es esa relación, al parecer un tanto transgresiva, que quiere mantener con su hermana; por otra parte en Carta a una señorita en París, ya se empieza a dibujar otra cuestión propia del obsesivo: el orden.

“Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma, aquí los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés), allí los almohadones verdes, en este preciso sitio la mesita el cenicero de cristal que parece el corte de una pompa de jabón, y siempre un perfume, un sonido, un crecer de plantas, una fotografía del amigo muerto, ritual de bandejas con té y tenacillas de azúcar... Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con esta sumisión propia del ser, al orden minucioso que una mujer instaura en su liviana residencia. Cuan culpable coger una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa porque uno ha traído sus diccionarios, ingleses y es de este lado, al alcance de la mano, donde habrán de estar.” (Cortázar, 2016, p. 137)

Por una parte, le angustia ese orden en el cual está dispuesta la casa, pero ¿Por qué? Es simple: ese orden no es el suyo, allí no se siente cómodo, por tanto trata de organizarlo a su antojo

y al ver que no lo consigue, se angustia más y da como síntoma: “vomitar conejos”. También es importante resaltar que este sujeto no quería mudarse de casa sin embargo lo hace, es decir, cede ante su propio deseo: “Las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota del libro que nos ayudan a vivir.” (Cortázar, 2016, p. 140)

En Ómnibus es evidente cómo el pensar le brinda tranquilidad.

“Súbitamente inquieta, dejo resbalar un poco el cuerpo, fijó los ojos en el estropeado respaldo delantero, examino la palanca de la puerta de emergencia y su inscripción *Para abrir la puerta TIRE LA MANIJA hacia adentro y levántese*, considerando las letras una a una sin alcanzar a reunir las en palabras. Lograba así una zona de seguridad, una tregua donde pensar”. (Cortázar, 2016, p. 159)

Es notorio cómo encuentra una suerte de tranquilidad en el pensamiento, en alejarse, aislarse de la realidad para así encontrar refugio en su pensamiento y tratar de alejar las sensaciones que le molestan de la situación por la que pasa, en la cual, cree, todo el mundo la está mirando. A su vez, en este mismo cuento, se hace notorio cómo las dudas juegan un papel importante. ...” *le venía ganas de bajarse (pero esa calle, a esa altura, y total por nada, por no tener un ramo)*” (Cortázar, 2016, p. 161). Es decir, cómo las dudas la mantienen en una situación en la cual no está obligada a estar y mucho menos a continuar. Nuevamente se evidencia cómo cede ante su deseo y de alguna manera sostiene una rivalidad con todos los pasajeros que están allí ya que ella cree que la están mirando. Esto, lo que sucede en este cuento remite a la noción de desafío que Joel Dor plantea para el obsesivo, a saber, que el obsesivo se plantea situaciones imaginarias a sí mismo involucrando a los otros para poder comprometerse con X o Y desafío (Dor, 2006, p. 58). Y este cuento, *Ómnibus*, termina con toda una planeación en cómo bajarse de un bus, es decir, en qué momento, cómo y cuándo; como si de esa decisión dependiera su vida.

Por otra parte, y en otro cuento, en *Cefalea*, se hace indudable cómo los personajes que cuidan a las *Mancuspías* hacen toda una serie de rituales para poder soportar el cuidado de

	ARTICULO DE TRABAJO DE GRADO	Código: F-PI-028
		Versión: 01
		Página 8 de 12

dichos animales. Una rutina que de a poco los va cansando.

“Nos parece cada vez más penoso andar, seguir la rutina; sospechamos que una sola noche de desatención sería funesta para *las mancuspías*, la ruina irreparable de nuestra vida. Andamos entonces sin reflexionar, cumpliendo uno tras otro los actos que el hábito escalona, deteniéndonos apenas para comer (hay trozos de pan en la mesa y sobre la repisa del living) o mirarnos en el espejo que duplica el dormitorio”. (Cortázar, 2016, p. 169).

A su vez vale resaltar que estos personajes se encuentran alejados de toda la ciudad (Como Cortázar, quién en Francia tenía su casa a las afueras de la ciudad) y sumado esto a la agotable rutina que mencionan se puede elaborar que tanto la rutina, como estar aislados de los otros tienen como finalidad acallar el pensamiento o por lo menos no saber sobre su propio estado de salud, es decir, no pensar en aquello que tanto les aflige. De igual forma es notorio cómo el narrador pretende tener el control de todo incluyendo sus compañeros, sin embargo cuando esto se le sale de las manos empieza a no dormir bien, a no estar tranquilo, en fin, a angustiarse ya que, el no tener el control, lo incita a realizar otro tipo de actividades y a lo sumo a darse cuenta de que, en verdad, las cosas no andan bien y a su vez empieza a preguntarse sobre qué tan bueno o malo es este trabajo en el cual está comprometida su salud.

En “Circe”, se presenta por una parte lo que Jöel Dor llama “Servidumbre voluntaria”, es decir, esa tendencia a dejarse “*sadizarce*” por el otro, esto en la medida en que el obsesivo presenta una disposición a constituirse como todo para el otro.

“Todos hablaban de Delia Mañara con un resto de pudor, nada seguros de que pudiera ser así, pero en Mario se abría paso a una puerta limpia a un aire de rabia subiéndole a la cara. Odio de imprevisto a su familia con un ineficaz estallido de independencia. No los había querido nunca, solo la sangre y el miedo a estar solo lo ataban a su madre y a los hermanos. Con los vecinos fue directo y brutal, a don Emilio lo puteó de arriba abajo la primera vez que se repitieron los comentarios. A la de la casa de altos le negó el

saludo como si esto pudiera afligirla. Y cuando volvía del trabajo entraba ostensiblemente para saludar a los Mañara y acercarse – a veces con caramelos o un libro – a la muchacha que había matado a sus novios”. (Cortázar, 2016, p. 183).

Es tan clara esa tendencia que renuncia a todo, para ser el todo de ella y la defiende a capa y espada, aun sabiendo de lo que se rumora y el mismo sospecha; más sin embargo la eleva, la pone en una especie de trono. “*La odian porque no es chusma como ustedes, como yo mismo*” (Cortázar, 2016, p. 184). A su vez vuelve a presentarse esa inacción producto de no decir las cosas y mantenerlas en el pensamiento.

“Su mejor receta eran unos bombones a la naranja rellenos de licor, con una aguja perforó uno de los que le traía Mario para mostrarle como se manipulaban; Mario veía sus dedos demasiado blancos contra el bombón, mirándola explicarle le parecía un cirujano pausando un delicado tiempo quirúrgico. El bombón como una diminuta como una menuda laucha entre los dedos de Delia, una cosa diminuta pero viva que la aguja laceraba. Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia. <<Tire ese bombón>>, hubiera querido decirle. <<Tírelo lejos, no vaya a llevárselo a la boca, porque está vivo, es un ratón vivo.>> Después le volvió la alegría del ascenso, oyó a Delia repetir la receta del licor de té, del licor de rosa... Hundió los dedos en la caja y comió dos, tres bombones seguidos. Delia se sonreía como burlándose. Él se imaginaba cosas y fue temerosamente feliz. <<El tercer novio>>, pensó radicalmente. <<Decirle así: su tercer novio, pero vivo>>”. (Cortázar, 2016, p. 169).

Se hace evidente cómo el pensamiento lo traslada a fantasías, a situaciones imaginarias, en donde, por un lado expresa lo que quiere decir en la realidad y, por otro, es más satisfactoria esa realidad, es decir, organiza allí las cosas para que le sean mucho más placenteras. Por otro lado en esta misma cita se evidencia esa preponderancia propia del obsesivo a ocupar el lugar del otro, en este caso, el de los novios anteriores.

“Ese afán de <<ocupar el lugar >> del otro invita a los obsesivos a todos los combates grandiosos y dolorosos. Con estos enfrentamientos el obsesivo jamás deja de reasegurarse de la existencia salvadora de la castración. Así como el Amo le

	ARTICULO DE TRABAJO DE GRADO	Código: F-PI-028
		Versión: 01
		Página 9 de 12

resulta insoportable dado que supuestamente debe detentar lo que el obsesivo codicia, así debe aparecer cabalmente como tal y seguir siéndolo... No obstante, si el obsesivo necesita encontrar un Amo nunca es en la misma calidad del histérico, que busca uno. En el histérico, el desafío ante el Amo está siempre gobernado por una estrategia de destitución, mientras que para los obsesivos, por el contrario, es preciso que el Amo siga sienta tal, y hasta el final". (Dor, 2006, p. 142).

Y este cuento tiene un desenlace bastante particular. Cuando este sujeto accede, en contra de todo, al amor de Delia, la abandona, la deja. Es decir, cuando Mario conquista, adquiere el amor de Delia, obtiene su ganancia, su trofeo, es allí, cuando la deja. Luego de luchar tanto por ella, de hacer cosas que eran molestas para él (Estar con alguien a quien todo el mundo crítica, comerse los bombones que ella prepara que le parecen un tanto repugnantes), todo ello para conquistar a esta mujer, cuando adquiere ese amor tan anhelado es cuando desprecia ese objeto tan deseado.

"...Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada. Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban, dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la mesa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de las partas y alas, el polvillo del caparacho triturado.

Cuando le tiró los pedazos en la cara, Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar... A su espalada, desde la cocina donde había encontrado el gato con las astillas clavadas en los ojos, todavía arrastrándose para morir dentro de la casa, oía la respiración de los Mañara, levantados escondiéndose en el comedor para espiarlos, estaba seguro de que los Mañara habían oído y estaban ahí, contra la puerta, en la sombra del comedor, oyendo cómo él hacía callar a Delia. Aflojó el apretón y la dejó resbalar hasta el sofá, convulsa y negra pero viva. Oía jadear a los Mañara, le dieron lastima por tantas cosas, por Delia misma, por dejársela otra vez y viva. Igual

que Héctor y Rolo se iba y se las dejaba". (Cortázar, 2016, p. 169).

Este fragmento de *Circe*, claramente encaja en la lógica obsesiva. Por una parte, se puede observar esa tendencia del obsesivo, ya antes mencionada, a usurpar, ocupar el lugar del otro; esto a razón de su ambigüedad ante todas las figuras de autoridad, en especial ante la Ley del Padre. Por otra parte, es notorio ese desprecio hacia lo conseguido, por lo que al obtenerlo inmediatamente lo abandona.

"En cada una de estas performances, el obsesivo desconoce regularmente que está haciendo la experiencia de la castración; la cual es siempre, justamente para él, retorno al orden del límite que acota la ilusión de toda totalización., de todo dominio de la globalidad. Esto explica por qué el obsesivo manifiesta tan poca inclinación hacia el objeto conquistado. Nada vale más que una cosa nueva por conquistar, un trofeo suplementario para acreditar a ese interminable ascenso hacia el control absoluto del goce. Desde este punto de vista, los obsesivos son virtuosos de la escalada: cuanto más austeras y complicadas son las sendas que se deben abrir, tanto más el recorrido justifica el rodeo". (Dor, 2006, p. 142).

Estas conductas, tan propias del obsesivo, no solo se presentan en *Bestiario*. Se pueden verificar en muchas otras partes de su obra. En *Un tal Lucas* (1979)

"Hm, algo se ha conseguido, dos cabezas menos ponen un tanto en crisis a las restantes, que agitadamente piensan y piensan frente al luctuoso fato. O sea: por un rato al menos deja de ser obsesiva esa necesidad urgente de completar la serie de los madrigales de Gesualdo, príncipe de Venosa. Además es inquietantemente novedoso que al ir a tomar la pipa se descubra que no está en su sitio. Aprovechemos esta voluntad de desorden y tajo ahí nomás a esa cabeza amiga del encierro, del sillón de lectura al lado de la lámpara, del scotch a las seis y media con dos cubitos y poca soda, de los libros y revistas apilados por orden de

	ARTICULO DE TRABAJO DE GRADO	Código: F-PI-028
		Versión: 01
		Página 10 de 12

prioridad. Pero es muy difícil matar a la hidra y volver a Lucas, él lo siente ya en mitad de la cruenta batalla. Para empezar la está describiendo en una hoja de papel que sacó del segundo cajón de la derecha del escritorio, cuando en realidad hay papel a la vista y por todos lados, pero no señor, el ritual es ése”. (Cortázar, 1979, p. 6)

Las cabezas restantes, las que hacen de Julio una Hidra ¿No son acaso los pensamientos que tanto atormenta al neurótico obsesivo? Esto es otra prueba de la hipótesis que se está argumentando. Como bien se demuestra, no se habla solo de un libro. Esos signos tan característicos de obsesivo hacen acto de presencia a lo largo de la obra. En *El perseguidor* (2016) sucede igual. Su personaje central, Johnny Carter, es un sujeto que vive en el pensamiento; este sujeto se la pasa rumeando cuestiones, tan así que por andar pensando pierde su saxofón. Por otra parte en *Rayuela* (1995) Horacio Oliveira, su personaje central es un solitario, que le cuestiona todo, sobre todo se cuestiona por cómo amar a Lucía, su maga.

Y quizás hayan muchos elementos más para continuar argumentando tal teoría. En resumen, Julio Cortázar posee una serie de signos que conllevan a pensar en una posible estructura obsesiva en la medida en que todos esos juegos con las palabras, todas esas inacciones en sus personajes, todo ese empuje en sus personajes en mantener relaciones en los cuales sostiene al otro, las dudas que lo invaden y lo hacen cuestionarse sobre lo adecuado y lo que no lo es, llevan a concluir que su síntoma estaba en el pensamiento y, a su vez, este síntoma fue el que le proporcionó crear. Por otra parte, esa ambigüedad con la norma y las figuras de autoridad que se encuentran en sus personajes, por lo regular solitarios, aislados (igual que él), que dudan al respecto de sus decisiones entre si abandonar aquello que le molesta o no y esa “ritualización” tan característica dan como resultado esta estructura. “Como cansa ser todo el tiempo uno mismo” (Cortázar, 1995, p. 236) Diría Horacio Oliveira, al impacientarse con la rutina.

Por otra parte, aunque si bien hay ciertos rasgos que dan a entender que quizás Julio Cortázar, el artista del presente trabajo de grado, en vida hubiese tenido una posible estructura Obsesiva (como lo se acabó de mencionar en el parrado anterior), no se puede en este medio determinarlo a ciencia cierta, se deja así, en medida alguna inconcluso, a saber, si bien cómo, se ha expuesto, hay elementos que dan a entender que bien podía serlo; sin embargo al no poseer al sujeto en cuestión y por lo tanto al no poder establecer una transferencia no es posible dar, a modo de diagnóstico, esta apuesta teórica. Quedará pues en esto, una tentativa de interpretación y no en una sentencia.

Para finalizar, es importante concluir con la relación entre el psicoanálisis y arte. Juan García Ponce (1963) brinda un argumento muy valioso para lo que se ha venido trabajando:

“La relación del arte con el psicoanálisis no consiste, pues, en esa ilustración superficial y retórica de los descubrimientos psicoanalíticos, sino en la auténtica posibilidad que la teoría psicoanalítica ofrece de penetrar hasta cierto punto en la realidad de la obra de arte, y a su vez, en las posibilidades que el creador tiene de tomar de algunos aspectos de la teoría psicoanalítica nuevos puntos de partida para su arte”. (Ponce, 1963, p. 63)

En conclusión ¿Qué encontramos en la obra de arte? El otro lado, la continuación de un psiquismo.

7. CONCLUSIONES

Las discusiones elaboradas a lo largo del presente trabajo dan pie a concluir:

1. Que aunque si bien la obra de arte contiene una serie de signos que pueden llevar plantear una posible estructura de personalidad, a lo sumo, un diagnóstico, se torna un tanto engorroso hacerlo por los elementos ya mencionados. A su vez tal consecuencia deja una pregunta abierta producto de las reflexiones de Colette Soler y es la siguiente ¿Cómo determinar si el uso del lenguaje puede ser considerado cómo perteneciente al

	ARTICULO DE TRABAJO DE GRADO	Código: F-PI-028
		Versión: 01
		Página 11 de 12

síntoma? Sin embargo, es posible afirmar que hay ciertas cuestiones de la personalidad del artista que sí se ven reflejadas en su obra; bien lo demuestran los ejemplos de Henry Rousseau y Pablo Picasso.

2. Que hay suficiente evidencia de cómo el psicoanálisis sostiene una relación estrecha con el arte. Por un lado, cómo bien se argumenta, el arte le brinda ciertas bases a la fundamentación teórica psicoanalítica y, por otro, cómo el psicoanálisis mismo le brinda elementos nuevos para generar y profundizar en el arte y en sus nuevas formas. Claro ejemplo de ello, es el *Surrealismo*, movimiento artístico que se inicia con el texto “La interpretación de los sueños” de Sigmund Freud.

Yurkievich, S. (2003). Julio Cortázar: sus bregas, sus logros, sus quimeras. Julio Cortázar: Obras completas, 1, 7-35.

C.V.:

***Juan José Quintero Meza:** Psicólogo egresado de la Institución Universidad de Envigado

REFERENCIAS

- Cortázar, J (2016). Cuentos completos/1. Punto de lectura
- Cortázar, J – Dunlop, C (1984) Losonautas de la cosmopista O un viaje atemporal París
- Cortázar, J (1979). Un tal Lucas. Alfaguara
- Cortázar, J (1995). Rayuela. Ediciones Drake.
- Cortázar, J. (1963). Carta a Graciela M. de Sola
- Dor, J. (2006) Estructuras clínicas y psicoanálisis. Amorrortu editores
- Foucault, M. (1968). Las palabras y las cosas. Séptima edición. Siglo XXI Editores
- Gadamer, H. G (1996). Estética y hermenéutica. Madrid: Tecnos.
- Leal, L. (1973). Situación Julio Cortázar
- Ponce, J (1963). Arte y psicoanálisis. Universidad de México.
- Ranciére, J. (2005). El inconsciente estético. Del estante editorial
- Shakespeare, W (1999) Hamlet. Editorial Unión
- Soler, C (2003). La aventura literaria o la psicosis inspirada: Joyce, Rousseau y Pessoa. NO TODO
- Soler Serrano, J. (1977). Entrevista a Julio Cortázar. A Fondo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FDRIPMKHQg>
- Wilde, O. (1982). El retrato de Dorian gray. Oveja negra.

 <p>INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA DE ENVIGADO</p> <p>Ciencia , educación y desarrollo</p>	ARTICULO DEL TRABAJO DE GRADO	Código: F-PI-028
		Versión: 01
		Página 12 de 12