

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

Por: Juan José Quintero Meza.

Institución Universitaria de Envigado

Facultad de Ciencias Sociales

Psicología

Abril de 2017

A Juan Bautista Quintero Flórez

Tabla de contenido

	<i>Página</i>
Resumen	4
Introducción	5
Justificación	7
Planteamiento del problema	17
Objetivos	25
Marco de referencia	26
Una primer pesquisa teórica	37
Aspectos biográficos	40
Tras el rastro	57
Metodología	61
Una segunda pesquisa teórica: el arte, el artista y su creación. El artista y el Loco	66
Interpretar: una apuesta	73
Y en definitiva ¿Qué indica la obra sobre la personalidad de Julio Cortázar?	79
Conclusiones	100
Bibliografía	101

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. Luego de ellos seguirá una parte biográfica que permitirá conocer algunos aspectos de la historia del artista para, finalmente, a través de algunos signos presentes en su obra, decir cuál es la posible estructura clínica que más sobresale en sus escritos.

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

Introducción

Es innegable que el psicoanálisis toma del arte una gran cantidad de referencias. En un principio con Freud, en relación a la mitología, la literatura, la escultura e inclusive la pintura; posteriormente con Lacan vuelve a tomar importancia la literatura así como la pintura y el cine, es decir, que el arte ha estado presente en la historia del psicoanálisis. Pero ¿Por qué? Esto obedece a que los artistas, por mecanismos que aquí no podemos decir a ciencia cierta cuales son, han encontrado la manera de hablar de aquello a lo que Freud llamo *Inconsciente*, es decir, antes de que Freud lo nombrara, ya los artistas hablan, de otra manera claro está, de la noción de *Inconsciente*.

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 analizaran 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.

Justificación.

¿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?

Para abordar los aspectos antes mencionados habría que empezar a definir el término estética. Se abordaran dos nociones que Jacques Rancière, en su texto *El inconsciente estético*, brinda:

1. “Estética designa un modo de pensamiento que se despliega a propósito de las cosas de arte y que le incumbe decir en qué sentido estas son objetos del pensamiento.... Una idea del pensamiento según las cosas del arte son cosas del pensamiento”.
(Rancière,, 2005 p. 21)
2. “La estética es una configuración específica de ese terreno del pensamiento que no piensa” (Rancière,, 2005 p. 24)

Por su parte Martin Baigorria (2005) define, a partir de Rancière, lo estético como “una ruptura intelectual a partir de la cual se puede pensar de otra manera las relaciones entre subjetividad y arte” (Baigorria, 2005 p. 307).

Por otro lado, es importante resaltar, que aunque si bien la estética es una ciencia o estudio relativamente nuevo, desde la antigüedad ha habido pensamiento estético.

No cabe admitir pensamiento sin conciencia de él o, lo que es lo mismo, no cabe admitir pensamiento sin lo que posteriormente se denomina reflexión. Si los griegos reflexionaron sobre la belleza, hay que afirmar —como se acaba de decir— que tuvieron conciencia estética. La cuestión no es tanto el que exista o no exista

conciencia estética como la problematización que esta misma conciencia estética alcanza en la filosofía moderna. La estética nace como parte autónoma de la filosofía cuando se problematiza la conciencia estética. (Labrada, 1983, pp. 69-70)

Lo anterior quiere decir que si bien los griegos tenían o brindan una conciencia estética; que se puede situar en Platón, el cual establece “Un estatuto de un saber que se sabe y, en este contexto, hay que entender su teoría del saber cómo recuerdo” (Labrada, 1983, p. 69), es decir, a lo sumo el mundo de las ideas; es en la Modernidad en donde se problematiza y/o aparece dicha cuestión del pensamiento estético. La estética- como ya se mencionó anteriormente- es una ciencia o teoría nueva, o mejor que apenas se empezó a problematizando desde el siglo XVIII y principios del XIX, se aborda desde la antigüedad pero no está delimitada y no posee un objeto propio de reflexión. La estética, aparece para establecer una ciencia del conocimiento sensitivo perfecto.

Siguiendo a Labrada (1983), quien trae a colación a Kant, para plantear que el fin de la estética no es realizar un juicio, el que si bien no posee un objeto concreto, ya que el propósito de esta categoría del pensamiento es brindarle al individuo un sentimiento de placer.

Es decir, cuando se juzga —mediante la reflexión— un objeto según la forma de la finalidad, en el mismo acto de la reflexión se produce una plena concordancia entre la imaginación y el entendimiento: «el juicio de gusto descansa solamente sobre la reflexión y las universales, aunque subjetivas, condiciones de la concordancia de la misma (de la reflexión) con el conocimiento de los objetos en general». Si la reflexión produce esa plena coherencia entre las facultades es porque juzga sobre el objeto según la pura forma de la finalidad y, por lo tanto, sin determinación material y conceptual alguna, de forma que se alcanza una subsunción plena de la

imaginación en su libertad, bajo el entendimiento en su conformidad a las leyes. .

(Labrada, 1983, p. 75)

Esta objetivación es, de alguna manera, un hecho *Preconsciente*, en la medida en que no es del todo conocida sino que se es percibida, sentida; es decir, es un supuesto y se puede equiparar con el concepto freudiano de Pulsión, en la medida en que solo se sabe de ella a través de la ‘cosa’ u objeto que ocasionó dicha percepción.

Citando a Kant, Labrada argumenta que lo que produce el mejor juicio es la belleza; y lo bello es aquello que se juzga sin concepto, es decir, a priori.

Desde esta perspectiva hay que entender la definición kantiana de objeto bello: «bello es lo que place en el mero juicio». Es bello aquello que es juzgado sin concepto (según la forma de la finalidad). Este juicio —debido al acorde de facultades, producido precisamente por no haber concepto del objeto— produce placer y no conocimiento. Esto es lo que significa la definición kantiana debidamente contextualizada en el horizonte trascendental en el que se plantea. .

(Labrada, 1983, p. 75-76)

Por su Parte en Hegel, va a plantear Rosario Casas en su *Texto Hegel y la Muerte del arte*, que el arte es una práctica por medio de la cual las culturas dan cuenta de su verdad y su tiempo.

Si tenemos en cuenta que Hegel ubica el arte dentro del espíritu absoluto, junto con la religión y la filosofía, como una de las prácticas mediante las cuales las comunidades dan cuenta de sus intereses sustanciales y actualizan su libertad, resulta sorprendente la larga y fructífera vida que ha tenido la idea de la «muerte» o «fin» del arte en el ámbito de la interpretación hegeliana. (Casas, p. 273)

Al ser el arte parte de la cultura y de un tiempo específico, el arte para Hegel, al igual que la cultura y la época debe extinguirse, es decir, morir para así darle paso a las nuevas formas de arte. Para Hegel, el arte es cosa del pasado.

Si bien el presente trabajo de grado no gira entorno a una historia de la estética y los cambios que ha tenido a lo largo del tiempo, es preciso dar a conocer que ya se han hecho reflexiones en torno a esa tendencia contemporánea de que el arte dice algo más, a saber, por una parte sobre el artista mismo (como ya se podrá ver más adelante), y por otra sobre la época en la cual reside este, es decir, cómo a través de la obra recrea, lee los signos de una era.

Teniendo claridad sobre el asunto, es pertinente continuar con los planteamientos que hace Rancière, haciendo hincapié en la segunda noción de estética que brinda. ¿A que hace referencia con ese pensamiento que no piensa? ¿Acaso no está remitiendo a la noción de inconsciente planteada por Freud?

Lo inconsciente abarca para Freud dos cuestiones

1. Actos latentes, inconscientes por un tiempo, que no se diferencian de lo consciente.
2. Procesos reprimidos, que si derivan conscientes, contrastarían de manera más llamativa a los otros procesos conscientes (Freud, 1905 p. 168)

A su parecer ambas están hablando de un pensamiento que no está presente en la conciencia, pero sin embargo hace acto de presencia en la cotidianidad de los seres humanos.

Ahora, como se observa ambas nociones son sumamente semejantes. Sin embargo esto no es un hecho casual debido a que, como Rancière, indica nuevamente, en una primera

instancia se estudia el *Inconsciente estético*, es decir, ese inconsciente que se puede observar en los artistas, los poetas y sus obras, para luego poder surgir, a partir de este, el inconsciente freudiano.

Si el autor de la interpretación de los sueños hace muchas veces referencias a poetas y escritores no es para probar la capacidad del psicoanálisis para descifrar las fantasías de los artistas. Lo hace, ante todo, para mostrarles a los médicos que la obra de estos artistas da testimonio de una racionalidad de la fantasía que ellos no quieren ver... Si Freud necesitó del testimonio de los poetas no es solo porque las obras de estos llevan la huella de alguna eficacia del pensamiento inconsciente. Es, en forma más profunda, porque las obras y los modos de pensamiento del arte del siglo XIX constituyeron en sí mismos cierta equivalencia entre racionalidad del arte y racionalidad del inconsciente (Rancièrè, 2005. p. 8)

No está demás resaltar aquí que a partir del mito de Edipo y el mito de Narciso salen teorías como el complejo de Edipo y la teoría del Narcicismo. A su vez Freud se sirve de Shakespeare para darle fundamento a la teoría de los actos fallidos, de Goethe para darle luz a las fantasías y al sufrimiento y, en general, de una gran cantidad de referencias más con respecto al arte para ilustrar, reorientar y enriquecer su teoría.

Esto le da pie a Rancièrè, para postular lo siguiente:

El inconsciente freudiano se constituye sobre el fondo de otro inconsciente que llame el inconsciente estético: el paisaje de la gran igualdad de las cosas nobles o viles, el lenguaje proliferante de las cosas mudas o, por el contrario, retiradas en el silencio de los oradores. El inconsciente freudiano se constituye en un dialogo con la racionalidad propia de este régimen novedoso de percepción y pensamiento del arte que propuse llamar régimen estético del arte. (Rancièrè, 2005.p.9)

Se observa pues, un evidente puente entre el psicoanálisis y el arte que, hasta ahora, es imposible de disociar ya que en la obra y la creación artística hay una particularidad propia de lo humano.

Lo anterior no se encuentra muy lejos del concepto de fantasía dada por Freud en 1908 en su texto *El creador literario y el fantaseo*:

Como ustedes recuerdan, dijimos que el soñante diurno pone el mayor cuidado en ocultar sus fantasías de los demás porque registra motivos para avergonzarse de ellas [pág. 129]. Ahora agrego que, aunque nos las comunicara, no podría depararnos placer alguno mediante esa revelación.

Tales fantasías, si nos enteráramos de ellas, nos escandalizarían, o al menos nos dejarían fríos. En cambio, si el poeta juega sus juegos ante nosotros como su público, o nos refiere lo que nos inclinamos a declarar sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer, que probablemente tenga tributarios de varias fuentes. Cómo lo consigue, he ahí su más genuino secreto; en la técnica para superar aquel escándalo, que sin duda tiene que ver con las barreras que se levantan entre cada yo singular y los otros, reside la auténtica *ars* poética. Podemos colegir en esa técnica dos clases de recursos: El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías. A esa ganancia de placer que se nos ofrece para posibilitar con ella el desprendimiento de un placer mayor, proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad, la llamamos prima de incentivación o placer previo. Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma. Acaso contribuya en no

menor medida a este resultado que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza alguna, de nuestras propias fantasías. (Freud, 1908. pp.134-135)

Lo que el padre del psicoanálisis intenta decir es que si bien el neurótico se cree, tal vez, el único capaz de tener tales fantasías, por el hecho de haber ignorado u olvidado las suyas cuando aún era un niño, y por ende, por contener elementos penosos que solo pueden ser para sí mismo, son reprimidas, cuando el artista crea su propia fantasía y la convierte, en cierta medida, pública, ya la fantasía no es suya, no es propia, ahora pasa a ser parte de toda la humanidad por poseer en su creación un componente universal.

Se puede observar cómo el psicoanálisis no solamente posee un punto de encuentro con la estética sino que, además, a partir de sus formaciones (fantasías, llevadas a la creación), posee un poco de lo universal, de lo humano.

Hasta acá entonces la reflexión del por qué un acercamiento al arte desde el psicoanálisis.

Ahora es preciso centrarse en cuanto a la relación entre la obra de arte, es decir, la creación del artista, y el artista propiamente dicho.

Entonces ¿Qué nos puede decir la obra del artista? ¿Son acaso elementos distintos o poseen, entre el yo de la obra y el yo del artista elementos comunes?

Susan Sontag (1966) Plantea que el artista es ejemplo cumbre de aquel ser humano que es capaz de expresar su sufrimiento, a saber:

Para la conciencia moderna, el artista (que reemplaza al santo) es el sufridor ejemplar. Y entre los artistas, el escritor, el hombre de palabras, es la persona a quien consideramos más capaz de expresar su sufrimiento.

El escritor es el sufridor ejemplar, no sólo porque haya alcanzado el nivel de sufrimiento más profundo, sino porque ha encontrado una manera profesional de sublimar (en el sentido literal de sublimar, no en el freudiano) su sufrimiento. Como hombre, sufre; como escritor, transforma su sufrimiento en arte. (Sontag, 1984 p.63)

Sin embargo, esta misma autora pone, como un argumento fuerte en su tesis, que la obra, la creación artística, nada tiene que ver con el autor; a saber, cita como ejemplo a un artista particular para afirmar lo siguiente:

La mayor parte de las novelas de Pavese, incluidas las cuatro traducidas al inglés, están narradas en primera persona. Sin embargo, sabemos que el «yo» de las novelas de Pavese no se identifica con Pavese mismo, como tampoco el «Marcel» que cuenta *En busca del tiempo perdido* se identifica con Proust, ni el «K» de *El proceso* y *El castillo* con el mismo Kafka. (Sontag, 1984 pág. 62)

Lo que Sontag trata de decir es que el *Yo* del artista no es igual al *Yo* de su obra, es decir, que ambos *Yoes* son diferentes.

Sin embargo esta misma autora plantea que “*El artista es el sufridor ejemplar ya que es el más capaz de expresar su sufrimiento*”. (Sontag, 1966); Entonces surge el siguiente planteamiento: Si el yo del artista es diferente al de su obra ¿Cómo sabemos que es el sufrimiento el que está presente en su obra? Además ¿Qué de ese sufrimiento le propicio crear dicha obra, no será, entonces una acción propia del *Inconsciente*?

Por su parte Nietzsche, en su tercer apartado *de La genealogía de la moral, ¿Qué significan los ideales ascéticos?*, expone que no se puede confundir a un artista con su obra

Sin duda lo mejor que puede hacerse es separar hasta tal punto al artista de su obra no se le tome aquel con igual seriedad que ella. En última instancia él es tan solo la condición preliminar de su obra, el seno materno, el terreno, a veces el abono y el estiércol sobre el cual y del cual crece aquella, - y por esto es, en la mayor parte de los casos, algo que se debe olvidar si se quiere gozar de la obra misma. (Nietzsche, 2005, p. 123)

Sin embargo, Nietzsche (2005) brinda una luz para las ciencias del alma, las humanas como lo son la psicología y el psicoanálisis, ya que él expresa que *'el indagar el proceder de una obra le compete o los fisiólogos y a los vivisectores del espíritu'* (Nietzsche, 2005, p. 123) ¿Es posible pues un acercamiento al psiquismo del sujeto desde la psicología? Quizá y esto es lo que está planteando Nietzsche y han puesto a prueba grandes pensadores como lo fueron Freud con el Moisés de Miguel Ángel, Jung y Lacan en referencia a James Joyce y su obra y otros tantos pensadores para dar argumentos y a su vez ampliar sus teorías.

Por otra parte ¿Es posible encontrar el *Yo* o los *'Yoes'* (Por *Yo*, entiéndase, en Freud, el mediador entre el mundo interno (*Ello-Súper Yo*) y el mundo exterior), a través de la obra de un artista? Quizá esto sea posible. Sin embargo lo que se puede es realizar es un acercamiento al *Inconsciente* del artista a través del producto creativo que el autor dejó. Es posible entonces que este autor halla empleado grandes montos de afecto en su obra, es decir, existe la posibilidad de que Julio Cortázar (El artista que se pretende estudiar) insertara en su obra la realidad de una manera tal que se le tornaran más agradables; en

síntesis se podría pensar que la obra del autor es la cúspide del desarrollo de sus fantasías que en la realidad, tal como le es dada, no es posible satisfacer, tales deseos reprimidos que en la fantasía bien pueden ser de carácter erótico o de naturaleza ambiciosa, que son las dos vertientes que Freud propone como fuentes de las fantasías. Resumiendo: se puede hablar de psicología a través de la obra de un artista.

Se justifica pues el presente trabajo de grado en la medida en que, a través de la historia, se han encontrado una serie de posturas teóricas en las cuales está de fondo, de alguna manera, la pregunta por la obra artística en relación al sujeto que la crea (Bien sea como se acaba de ilustrar con Ranciere, Nietzsche y Sontag). A su vez sirve para pensar el proceso creador en relación a la falta de cordura, es decir, la psicosis y de esta manera observar y estudiar qué de esa creación le impidió al sujeto desencadenarla, a saber, ¿Qué hay de maravilloso en el acto creativo que lo asociamos con la psicosis y, además, qué de la creación permite o no el desenlace de tal estado anímico?

Además de lo anterior, si como bien Freud argumenta en ‘El creador literario y el fantaseo’ (1908), la creación proviene de la organización que le damos a la realidad en la fantasía y además las fantasías poseen un carácter universal ¿Por qué se dice (como lo plantea Soler y como se abordará más adelante) que la obra literaria no es una formación del inconsciente? Y si bien, puede que no lo sea, ¿Es realmente un acto consciente en el cual el artista no ha puesto nada del sujeto del Inconsciente?

Planteamiento del problema

Freud, en su texto *Una dificultad del psicoanálisis* (1917), plantea que el narcisismo del ser humano ha recibido tres grandes afrentas: La primera, de índole cosmológica, la dio a conocer Nicolás Copérnico al decir que la tierra no era el centro del universo; la segunda, de carácter biológico, la nombró Charles Darwin al plantear que el ser humano es semejante al animal, es decir, no es mejor que él; y el tercer golpe, que fue en el ámbito psicológico, lo dio él al descubrir que el *Yo* no es amo en su propia casa, es decir, que hay elementos de nuestro psiquismo que no podemos controlar y por ende nos generan cierto malestar.

Con respecto a lo anterior, Freud nombra lo que es el eje fundamental de su teoría, lo que rompe epistemológicamente con otras corrientes filosóficas y psicológicas, a saber, lo Inconsciente

Lo 'Inconsciente' según Freud (1915): '*abarca actos latentes, inconscientes por algún tiempo, que no se diferencian de lo consciente y procesos reprimidos, que si devienen conscientes, contrastarían de manera más llamativa con los otros procesos de la conciencia*'. (p.168)

Hasta el momento, se considera la presencia de indicios claros referidos a qué es el inconsciente y a que es algo que el *yo* no puede controlar. Sin partir de premisas ni de algo que ya se sabe. ¿Qué surge? Y es aquí en donde el asunto se torna interesante ¿Cómo se puede saber de ese *Inconsciente*? Freud es claro en esto y, a favor de contestar esta pregunta, plantea que se sabe de lo *inconsciente* a través del síntoma, los actos fallidos, *los lapsus*, los sueños y el chiste.

Retomando el párrafo anterior ¿Qué poseen en común estos elementos? La respuesta es sencilla: todos están en relación con el lenguaje; y si algo nos ha enseñado la práctica psicoanalítica es que, para conocer profundamente a un sujeto, hay que aguzar los oídos a su lenguaje.

Ahora bien, si apelamos a los diccionarios se encontrarán diversas definiciones de lenguaje tales como: La RAE (2016) afirma: *1. Conjunto de sonidos articulados con que las personas manifiestan lo que piensan o sienten, 2. Conjunto de señales que dan a entender cualquier cosa.* Empero ¿Sí nos bastan estas definiciones? ¿Y cuál es su relación con esto que denominamos *Inconsciente*?

Para el psicoanálisis, clínica del lenguaje, las palabras toman suma importancia. Para esta teoría el lenguaje es lo que permite que el sujeto entre en la cultura, a saber, el lenguaje dota de significado al individuo, siguiendo esta lógica el lenguaje es lo que constituye lo *Inconsciente*. “*Somos las palabras que dicen lo que somos*” (Galeano, 2013 p. 4)

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)

Nada muy apartado de lo que plantea Rancière en su texto *El inconsciente estético*, a saber:

El inconsciente freudiano se constituye sobre el fondo de otro inconsciente que llamé el inconsciente estético: el paisaje de la gran igualdad de las cosas nobles o viles, el lenguaje proliferante de las cosas mudas o, por el contrario, retiradas en el silencio de los oradores. El inconsciente freudiano se constituye en un dialogo con la racionalidad propia de este régimen novedoso de percepción y pensamiento del arte que propuse llamar régimen estético del arte. (Rancière, 2005 p. 9)

Ahora, si le sumamos a estos argumentos, los de los estudios de Freud sobre el *Moisés de 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, se debe anotar algo en las dos afirmaciones anteriores, que está planteado implícitamente, y es lo siguiente: Al psicoanálisis no lo podemos apartar de la obra de arte, allí es donde de alguna forma, y de manera anticipada, se da el descubrimiento del *Inconsciente*.

Sin embargo Colette Soler pone un poco en aprietos lo ya mencionado a razón de que ella plantea, citando un poco a Lacan, que la obra literaria no es una formación del Inconsciente.

El psicoanálisis no se aplica a la Literatura. Todas las tentativas en este sentido se revelaron siempre fútiles y totalmente incapaces de fundamentar cualquier tipo de juicio literario. ¿Por qué? Es que las obras de arte no son formaciones del inconsciente [...]. Lacan se esforzó en mostrar que podemos aprender tanto de la obra como del autor, de su persona o de su vida, pero no deducir lo uno con lo otro. La psico- biografía es posible, pero no explica la obra. Puesto que de esta no se pueden sacar nunca deducciones. (Soler, 2003 p. 10)

Por otro lado, y siguiendo nuevamente a Colette Soler, retomando el centro en cómo trata la obra de estos tres escritores (Joyce, Rousseau y Pessoa) en su texto de *La Aventura literaria o la psicosis inspirada*. Al parecer ella va tomando fragmentos de la obra para explicar, de a poco y con mucho detenimiento, el síntoma y la estructura psicótica. Soler devela estos elementos a través del análisis de la obra de estos tres *sufridores ejemplares*. Citemos algunos ejemplos.

Con Joyce piensa lo siguiente a propósito de la psicosis

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 como el término “pérdida de la realidad”, pero que por otro sirva para desencadenar producciones inéditas. Estas no van siempre hasta el sumo grado del arte, pero todas son huellas del hecho de que la forclusión libera un efecto que se puede muy bien designar como “empuje-hacia-la-creación”. Lacan reconoce en Joyce el sujeto que llevó ese efecto hasta su límite extremo, hasta la función del síntoma que consiste en saltar de lo simbólico a lo real. Joyce artesano de sí mismo, de su nombre como de su salud, hace de sí mismo, con *Finnegans Wake*, el dueño de la letra, digamos el demiurgo, de un lenguaje sin Otro, de un arte enteramente neológico que brilla por un goce ajeno y fuera de sentido (Soler, 2003 p. 20)

Por otro lado con Rousseau plantea lo siguiente

Aparte de las fantasías del Pescador solitario, toda la obra de Rousseau está escrita para otro. La forma misma de la mayoría de sus obras señala esta marca: los títulos y su sucesión indican claramente que la dimensión de esta dirección prevalece; estos son discurso y suplementos, cartas, luego confesiones, diálogos... Es ciertamente difícil saber hasta qué punto ese juego no fue calculado, pero

seguramente indica la autarquía de un goce que espera tan poquito del Otro que se plantea el porqué de su publicación.

Aquí tenemos la famosa “suficiencia” con la cual Rousseau siempre soñó y que nunca logró. Él escribe con tanto talento para el Otro que cuanto más escribe, más se hace apremiante y torturadora el saber si la carta si llegó a su destino. El destinatario labró su desgracia; lo identificó mucho tiempo con su destino mismo y tiene varios nombres: el siglo, los contemporáneos, hasta Dios mismo; en fin son múltiples nombres de otro único. Rousseau cree en la existencia de ese Otro, de todas las esperanzas y de todas las amenazas que sustenta con su obra locuaz.

(Soler, 2003, pp. 23-24)

Hasta el momento se puede pensar, por lo menos, tres cuestiones:

1. La función de la obra, que puede ser, por lo menos en lo que se ha narrado hasta el momento, suplir o compensar algo.
2. Retomando de nuevo a Sontag, podríamos pensar de nuevo lo que ella plantea sobre el artistas como sufridor ejemplar ya que es el más capaz de expresar su sufrimiento (Sontag, 1966); Entonces surge el siguiente planteamiento: Si el yo del artista es diferente al de su obra ¿Cómo sabemos que es el sufrimiento el que está presente en su obra? Además ¿Qué de ese sufrimiento le propició crear dicha obra? ¿No será, entonces una acción propia del *Inconsciente*?
3. ¿No resulta paradójico lo que Soler está planteando en la medida en que de alguna forma ella está aplicando el psicoanálisis a las obras de estos artistas?

Detengámonos un poco en este tercer punto. La respuesta a dicho planteamiento tendría que ser negativa, es decir, Colette Soler no se contradice, en cierta medida, con lo que

plantea; ya que ella lo que hace es tomar la obra del artista y a partir de allí explicar su funcionamiento psíquico, algo no muy alejado de lo que hizo Freud en el *Moisés de Miguel Ángel*.

Recordemos entonces esto que dice Soler acerca de que la psico-biografía no puede dar cuenta o explicar la obra de arte, ya que de allí no se podrían sacar deducciones. Entonces la pregunta que surge para el presente trabajo de Julio Cortázar y su obra es la siguiente:

Si la biografía del artista no puede explicar la obra, ¿es posible que la obra explique o de cuenta del psiquismo y/o lo Inconsciente del artista? En torno a esta pregunta se estructurará el presente trabajo de grado

Ahora hay que entrar a precisar detalles ¿A qué artista se pretende comprender analíticamente? El artista, en este caso particular es el escritor Julio Cortázar a la luz de su primer libro de cuentos (primer libro publicado con su nombre) *Bestiario* (1951). No obstante quizá se utilicen textos y citas de otros libros del autor.

Este libro (*Bestiario*) cobra importancia por lo planteado por el autor que es lo siguiente:

Yo creo haberte dicho que los cuentos de *Bestiario*, , fueron sin que yo lo supiera auto-terapias de tipo psicoanalítico. Yo escribí esos cuentos sintiendo síntomas neuróticos que me molestaban pero que jamás me hubieran obligado a consultar a un psicoanalista. (Yo no he ido nunca a un psicoanalista en mi vida.) Pero me molestaban. Y yo me daba cuenta de que eran síntomas neuróticos por la sencilla razón de que en mis largas horas de ocio, cuando era profesor en Chivilcoy, me leí las obras completas de Freud en la edición española, en la traducción de López Ballesteros. Y me fascinó. Y entonces empecé de una manera muy primaria a

analizar mis sueños [...] porque de mis sueños ha salido una buena parte de mis cuentos. . (Vinocur, 2005. p. 611)

Por estos motivos es que se pretende hacer una suerte de interpretación de estos textos para, en primer lugar, llegar a una posible estructura clínica del autor y, en segundo lugar, observar que fue lo que le propició a Julio Cortázar desarrollar su capacidad creadora.

Resulta importante hacer énfasis en el concepto de estructura clínica.

¿Qué se entiende por estructura clínica? Rosa Liliana López (2015), quién hace una suerte de resumen del texto *Las estructuras clínicas a partir de Lacan* de Alfredo Eidelsztein, cita a este último para decir que Lacan consideraba la estructura clínica como un “conjunto co-variante de elementos significantes” (López, 2015, p. 286). Lo cual quiere decir que la estructura de personalidad tiene variaciones porque, aunque si bien la estructura clínica organiza a las estructuras clínicas, en su clasificación, no incluye a todos los individuos.

Por otra parte, al leer el texto “Neurosis y psicosis” (1924) de Freud, se podría inferir que la estructura de personalidad sería el posicionamiento del Yo con respecto al Ello, al Súper yo y al mundo exterior. Tal posicionamiento precedido, claro está, de la salida del *Complejo de Edipo*, en donde, según la identificación que se posea, el sujeto puede quedar siendo o un psicótico, un neurótico o un perverso. Con tal definición de la estructura de personalidad, se estaría teniendo un punto de encuentro con lo que plantea Hernando Alberto Bernal (2009)

El psicoanálisis tiene, a diferencia de la psiquiatría, una clínica basada en tres grandes cuadros, que conforman a su vez las denominadas Estructuras Clínicas. Ellas le permiten al psicólogo clínico, como al psicoanalista, comprender un sin número de comportamientos que reflejan la posición subjetiva de cada sujeto en el mundo, es decir, las relaciones de un ser humano con su trabajo, con su semejante y, en general, con todo lo que lo rodea. Es absolutamente diferente la forma de ver y de relacionarse con el mundo de un paranoico, de un obsesivo, de un perverso, de un histérico o de un esquizofrénico. (Bernal, 2009, p. 1)

A los sumo, la estructura de personalidad es la manera de ser y de estar del sujeto en el mundo. Entonces, ¿Cómo fue la manera de ser y de estar en el mundo de Cortázar?

Objetivos

Objetivo General

- Realizar un acercamiento psicoanalítico a la posible estructura clínica de Julio Cortázar a través de su obra literaria.

Objetivos específicos:

- Determinar la relación existente entre arte y psicoanálisis.
- Analizar la posible estructura clínica de Julio Cortázar.

Marco de Referencia

Sigmund Freud en su texto *Neurosis y Psicosis* (1924), plantea que la neurosis es un conflicto entre las instancias psíquicas del *Yo* y *el Ello* a su vez, argumenta que la *Psicosis* es el resultado de una disputa entre el *Yo* y *el mundo exterior*. En este sentido, partiremos de la hipótesis, para el presente trabajo, de que el artista a estudiar es un neurótico, es decir, posee un apuro o dilema entre las demandas pulsionales de su *Ello* y su mediador el *Yo* con respecto a lo que se debe y no hacer con respecto a sus otras dos demandas: *El Súper Yo* y *el Mundo Exterior*. Lo anterior para aludir a la posible estructura clínica de nuestro autor y preguntarnos ¿Cuál es su posible conflicto? O bien ¿Cuál es el resultado de dicho conflicto? O, por otro lado, también es preciso escudriñar una posible estructura psicótica no desencadenada a razón de su vasta producción artística. No se sabe, lo terrible es, que a diferencia de la psicosis, no se posee una certeza con respecto al diagnóstico estructural.

Ahora, haciendo entrada en Cortázar, Élcio Luís Roefero y Héctor Luis Baz Reyes en su texto “*Casas y cláusulas en Clarice y Cortázar: una puerta al inconsciente, la angustia y el llamado de los otros*” aborda el concepto de lo Ominoso o (de) inquietante extrañeza para a partir de allí hallar en los textos *Casa tomada* y *A Mensagem* elementos de angustia, repetición e inconsciente. Por ejemplo en el texto de Cortázar analizan lo siguiente:

La casa e Irene, están vinculados a la angustia de castración del narrador que ha quedado grabada en el inconsciente – creían que la casa no los había dejado casarse –. Reprimida esta angustia, aflora en la conducta matrimonial de los hermanos

como una presencia que paulatinamente ocupa la casa desde el fondo hacia el frente, ruidos que primero son escuchados por el narrador en ambas oportunidades. La amenaza queda aislada, separada por una puerta de roble que impide la intimidación de castración que provoca, controlada en forma momentánea no es peligro para la pareja, principalmente para el narrador, hasta que nuevamente se manifieste. (Roefero, É. L., & Baz Reyes, H. L. 2014 p. 77)

Es decir que a partir de lo expuesto por Roefero y Baz Reyez, se pueden tener en cuenta para el análisis de “Casa tomada”, elementos del complejo de Edipo y ciertas trasgresiones de la norma o lo ya estipulado que se apuntalan con un diagnóstico estructural de perversión. Sin embargo tales puntualizaciones quizás puedan estar erróneas, pues, como bien dice Joël Dor, en relación al concepto de desafío, que tiene que ver con esa tendencia del obsesivo de trasgredir la norma.

Por su parte Isabel Goldemberg (2008) nos propone a la creación como acción del discurso. En su texto “*Lenguaje e Inconsciente*” formula:

Cómo pensar la escritura como juntura propia del anudamiento de la estructura en el interior del dispositivo analítico como efecto de la transferencia, y cuál es la relación de esta con lo que Freud ubica como Complejo de Edipo, realidad psíquica soporte de la estructura del inconsciente para, a partir de allí, acercar la relación del sujeto como efecto de la escritura, cada escritor nos revela una propia teoría del lenguaje, teoría que se articula con la escritura poética como expresión singular del lenguaje más allá de una teoría lingüística. (Goldemberg, 2008 p. 125)

A su vez, Susana Vinocur Fischbein (2005) argumenta cómo Julio Cortázar contrae un trauma a partir de la ausencia del padre desde muy temprana edad además de cómo, esta ausencia, es reflejada en su obra literaria. En palabras de la autora sería así:

Este trabajo aborda el tema del trauma temprano a través de algunas obras literarias de Julio Cortázar. Los cuentos de Cortázar tratan de un modo significativamente insistente un tema tan sugestivo como el del doble, notablemente teñido con los matices de lo fantástico entrelazado con los sucesos cotidianos que traen aparejado el sentimiento de lo ominoso (*unheimlich*). La autora considera que lo que emerge de manera compulsiva a través de su tratamiento de lo fantástico y específicamente a través de la recurrencia del tema del doble es la temprana situación traumática del autor. Este tema puede relacionarse con algunos hechos de su historia transgeneracional y de sus primeros años de vida generalmente denegados por él. (Fischbein, 2005 p.619)

La analista plantea, a partir de los cuentos *Retorno de la noche*, *Distante espejo*, *Lejana* y *El otro cielo*, que la creación literaria le sirvió a Cortázar para introducir el nombre del padre y a su vez identificarse con él mismo. De antemano hace referencia a él escritor argentino cuando indica que muchos de sus cuentos, sobre todo los de *Bestiario*, le sirvieron para hacer lo que él denomina una especie proceso analítico, en la medida en que dichos textos le ayudaron a tramitar ciertos malestares o síntomas que tenía por aquel entonces.

De otro lado, Malva Marina Vásquez (2010) en su texto “*El drama de la subjetividad anarco-deseante en relatos de Julio Cortázar*” estudia, como la autora anterior, el texto *Lejana* en conjunto con *Axolotl* no para “patologizar” a nuestro artista si no para servirse de los escritos y a partir de ellos, hacerle a una crítica al mundo contemporáneo que no le permite a los personajes de la fantasía, así mismo como al ser humano actual, desplegar en su totalidad su subjetividad sino que, más bien, la reprime.

Proponemos la integración de un nuevo tópico al repertorio de motivos fantásticos, el del devenir-otro”, es decir, el de una “subjetividad mutante”, el cual ya no responde al paradigma de oposición binaria de la episteme moderna. Se trata por medio de este tópico de dar cuenta de la transformación del yo en el otro y, viceversa, tal como veremos que ocurre en el desenlace de Lejana y Axolotl. (Vásquez, 2010 p. 4)

Por otra parte, retomando de nuevo al padre del psicoanálisis y alejándonos un poco de Cortázar para acercarnos más al arte y su creador, el artista; abordando nuevamente los planteamientos de Sigmund Freud, se desea pasar por tres de sus obras en las cuales hace unas referencias y puntualizaciones con respecto a una práctica que enmarca la clínica analítica: El arte.

Es importante empezar aludiendo a su texto de 1907 “El delirio y los sueños Gradiva De W. Jensen”. Para iniciar es pertinente introducir la siguiente cita de dicho Escrito:

“...despertó cierto día la curiosidad de abordar aquellos sueños que jamás fueron soñados, sino creados por poetas y atribuidos a unos personajes de invención dentro de la trama de un relato” (Freud, 1907 p.7)

A partir de lo anterior Freud descubre por medio del estudio de tal obra que el poeta o artista ya tenía una noción del funcionamiento del delirio en los seres humanos. Freud mediante del análisis, no de Jensen, sino de los personajes creados por el poeta encuentra argumentos cercanos a lo que él estaba estableciendo en su fenómeno del delirio y lo define de la siguiente forma

1. Como un grupo de estadios patológicos a lo que no corresponde una intromisión inmediata sobre lo corporal si no que se expresan únicamente bajo indicios anímicos.
2. Se singulariza, dice Freud, por el hecho de que en el unas fantasías han alcanzado el gobierno supremo, vale decir, han hallado creencia y cobrado influjo sobre la acción. (Freud, 1907)

Además de lo anterior Freud analiza la infancia del arqueólogo Norbert Hanold (personaje central de la obra), es decir, sus relaciones, sus primeros amores etc., para confirmar que un delirio no se basa solo en la fantasía, sino que, como el mismo lo expresa En todo delirio se esconde siempre un granito de verdad

Si el enfermo cree con tanta firmeza en su delirio, ello no se produce por un trastorno {Verkehrung} de su capacidad de juzgar ni se debe a lo que hay de erróneo en su delirio. Antes al contrario, en todo delirio se esconde un granito de verdad;* hay en él algo que realmente merece creencia, y esa es la fuente de la convicción del enfermo, que por tanto está justificada en esa medida. Pero eso verdadero estuvo largo tiempo reprimido; cuando por fin consigue abrirse paso hasta la conciencia, esta vez en forma desfigurada, el sentimiento de convencimiento que a ello adhiere es hiperintenso, como a modo de un resarcimiento, sólo que recae sobre un sustituto desfigurado de lo verdadero reprimido, protegiéndolo de cualquier impugnación crítica. (Freud, 1907 p. 67)

A su vez toma en comparación lo que el poeta hace en relación a la cura psicoanalítica:

Así pues, el poeta ha enlazado de la manera más íntima la solución del delirio y el afloramiento de la necesidad de amor, y ha preparado el desenlace en un cortejo amoroso como algo necesario. Es que conoce la naturaleza del delirio mejor que sus críticos; sabe que en su génesis se han conjugado un componente de añoranza enamorada con un componente de revuelta, y hace que la muchacha, que emprende la curación, sienta en su corazón el componente para ella grato en el delirio de Hanold. Sólo esta intelección puede moverla a consagrarse a un tratamiento, y sólo la certeza de saberse amada por él puede llevarla a confesarle su amor. El tratamiento consiste en devolverle desde afuera los recuerdos reprimidos que él no puede liberrar desde adentro; pero no produciría efecto alguno si la terapeuta no mirara por los sentimientos y si su traducción del delirio no rezara en definitiva: «Mira, todo eso sólo significa que me amas. (Freud, 1907 p. 73)

Con lo anterior podría bosquejarse, a groso modo, la idea que plantea Jacques Rancière de que el inconsciente freudiano se forma, toma vida a partir de un inconsciente estético. Sin embargo no nos detengamos todavía en esta idea y prosigamos con las elaboraciones de nuestro maestro.

Ahora, esta vez en referencia al Texto *El Moisés de Miguel Ángel*, Freud analiza a la estatua que hace Miguel Ángel a petición del papa Julio II. A diferencia de la anterior interpretación de la *Gradiva*, en este caso Freud sí analiza al autor a partir de sus obras en relación con ciertas disputas que sostenían Miguel Ángel y Julio II.

Freud hace toda una descripción de la obra, remite a otros autores, hace lecturas intertextuales, hace alusión a publicaciones de grandes críticos de arte de esa época para concluir de todo eso su propia teoría:

En este punto se nos objetará: Pero este no es el Moisés de la Biblia, quien realmente se encolerizó y arrojó de sí las Tablas, de modo que se hicieron pedazos. Sería un Moisés muy diferente, un Moisés de la sensibilidad del artista, quien así se habría tomado la licencia de enmendar el texto sagrado y falsificar el carácter del divino varón (Freud, 1914 p. 235)

Sin embargo que tal figura haya sido una invención propia del artista no obedece a un simple proceso de azar. Freud argumenta que la estatua es el producto de la reacción de Miguel Ángel a su semejante el papa Julio II ya que como lo indica:

Todavía podría preguntarse por los motivos del artista cuando escogió a Moisés, y a uno tan trasmutado, para el monumento funerario del papa Julio II. Muchos autores coinciden en señalar que esos motivos han de buscarse en el carácter del papa y en la relación del artista con él. Julio II era afín a Miguel Ángel porque buscaba realizar lo grande y lo violento, sobre todo lo colosal... Supo apreciar a Miguel Ángel como a un igual, pero a menudo lo hizo padecer por su carácter irascible y su falta de miramientos. El artista tenía conciencia de poseer esa misma vehemencia en el logro de sus propósitos, y acaso, como pensador que era de más profunda visión, vislumbró la infructuosidad a que ambos estaban condenados. Así introdujo a su Moisés en el monumento funerario del papa, no sin reproche para el difunto y, para él mismo, como una admonición que en esa crítica lo elevaba sobre su propia naturaleza. (Freud, 1914 p.238)

Lo que cabe resaltar de la interpretación de estas dos obras son las preguntas que se lanza a sí mismo Freud con respecto a su accionar.

1. En la *Gradiva* se cuestiona lo siguiente: *¿No somos más bien nosotros quienes introducimos de contrabando en el bello relato poético un sentido ajeno a su obra?* (Freud, 1907 p.37)
2. Por el lado del Moisés se pregunta algo similar *¿Tenemos derecho a atribuirle a Miguel Ángel esa libertad, acaso no muy distante de un sacrilegio?* (Freud, 1914 p.235)

Lo que pretende al introducir estas preguntas, creo, es no caer en una especie de eclecticismo o mejor en una suerte de especulación por parte del interprete en la obra. Sugiere entonces tener cautela en demasía.

Siguiendo por la misma línea, sí se podría decir “estética freudiana”, en la medida en que está haciendo una suerte de reflexión sobre el arte, es lícito poner de relieve aquí uno de sus texto más relevantes con respecto a nuestro trabajo actual. En las anteriores citas aludimos a una manera como el arte sirve para ilustrar, por un lado, la teoría psicoanalítica y, por otra lado como la teoría misma se sirve del arte para validar sus conceptos. Claro ejemplo, solo para nombrarlo, es como Freud forma el concepto de complejo de Edipo a partir de un mito griego, la tragedia de Edipo Rey.

En el año de 1908 Freud publica el texto *El creador literario y el fantaseo*, en él, va a introducir la idea de que la figura del niño es igual a la del poeta

Ahora bien, el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva. Y el lenguaje ha recogido este parentesco entre juego infantil y creación poética llamando «juegos» {«Spiel»} a las escenificaciones del poeta que necesitan apuntalarse en objetos

palpables y son susceptibles de figuración, a saber; «Lustspiel» {«comedia»}; literalmente, «juego de placer»}, «Trauerspiel» {«tragedia»; «juego de duelo»}, y designando «Schauspieler» {«actor dramático»; «el que juega al espectáculo»} a quien las figura. (Freud, 1908 p.128)

El adulto abandona el juego, pasa a fantasear, es decir, le retira montos de afecto al juego y deja de tratarlo como una realidad. Por su parte el poeta en donde muchas excitaciones son penosas para el adulto, él encuentra, allí en las excitaciones vergonzosas, la fuente de inspiración y la pone al servicio de sus obras.

Para entender el proceso mediante el cual funciona la fantasía, Freud nos enseña lo siguiente:

Es lícito decir: una fantasía oscila en cierto modo entre tres tiempos, tres momentos temporales de nuestro representar. El trabajo anímico se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo. Vale decir, pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo. (Freud, 1908 p.130)

Toda fantasía es pues, el recuerdo pasado que suscita una ocasión actual trasladada hacia el futuro, en la cual se puede satisfacer o cumplir tal deseo insatisfecho. Vale aclarar que tales deseos son de dos formas: ambiciosos y eróticos.

La particularidad de la creación literaria o poética por parte del artista radica en que en el momento en el cual publica o exterioriza sus fantasías, estas ya no son de él, no le pertenecen va a decir Freud, en la medida en que pasan a ser del ser humano en general, ya que pasan a formar parte de lo universal, debido a que tales creaciones tocan la subjetividad del espectador, por contener secretos, penosos, que no se ha atrevido a nombrar.

Para finalizar Jacques Rancière plantea que el psicoanálisis desde muy prematuramente alude a la interpretación de las obras de arte a razón de que el inconsciente por sí mismo no le brindaría los conocimientos necesarios para develar su funcionamiento y dinámica.

Las figuras literarias y artísticas elegidas por él (Freud) no me interesan por la preferencia que hacen a la novela analítica del fundador. Lo que me interesa es saber lo que ellas prueban y lo que le permite dar cuenta de lo que prueban. Ahora bien, en su gran mayoría, esas figuras sirven para probar los siguiente: que hay un sentido en lo que parece no tenerlo, un enigma en lo que parece evidente, una carga de pensamiento en lo que aparenta ser un detalle anodino. (Rancière, 2005, pp. 20-21)

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 médico 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.

Una primer pesquisa teórica.

Para empezar, es acertado hacer alusión al famoso capítulo de *Rayuela* en el cual *Julio Cortázar* crea un lenguaje nuevo.

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balpamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias. (Cortázar, 1995 p. 423)

Lacan pudo haber nombrado a uno de sus seminarios *Cortázar el síntoma*, haciendo alusión, claro está, a su seminario de 1975 *Joyce el síntoma*.

A groso modo, en dicho seminario Lacan determina que el escritor irlandés *James Joyce* es psicótico, en la medida en que su libro *Finnegans wake* inventa otro lenguaje y por

una relación particular con su cuerpo. En este sentido acota Soler en el texto *La aventura literaria o la psicosis inspirada*:

Escogí situarme en una comparación entre Joyce y Rousseau. Este acercamiento se justifica por el hecho de que ambos, aunque separados por los siglos, nos plantean el mismo problema: el de comprender la compatibilidad, incluso afinidades, entre la estructura psicótica y la creación. (Soler, 2003 p. 57)

Lo anterior es, quizá, lo que a su vez también enseña Julio Cortázar o mejor, sobre lo que da pruebas, da un peso más, un argumento de valor para comprobar tal teoría, ya que siempre ha existido una pregunta sobre la creación, la genialidad artística, con respecto a la locura que a su vez remite al *Horror Vacui*, es decir, el horror al vacío, como si en la psicosis se tratara de encontrar un objeto que se ha extraviado y a su vez llenar tal vacío.

A su vez Lacan también, indica Jorge Enrique Correa (2003) en su texto *De Freud a Lacan y el presidente Schreber*, remite a lo mismo:

Lacan, con su deseo de encontrar un signo inequívoco de la psicosis en una clínica fenomenológica de la comprensión, se encuentra con la personalidad.

Pero la incidencia formal de los complejos familiares en la temática de la psicosis y la intencionalidad de los delirios, lo lleva al límite en donde el síntoma se invierte en efectos de creación. (Correa, 2003 p. 9)

Continuando con Joyce y la creación Soler propone:

... El proceso se complementa además con una irónica operación de recomposición y sabemos que Joyce se divertía confundiendo a los comentaristas, reinsertando en otros extractos de sus textos sus fragmentos epifánicos vueltos incógnito, que había extraído antes. De este modo ataca

la cadena del sentido, fabricando unos sin-sentidos como colmo de sentido, a partir de las trivialidades evidentes, e introduciendo estos sinsentidos en otros textos de su autoría. (Soler, 2003 p. 71)

A partir del sin-sentido el sujeto construye una certeza y va jugando con ello, hasta, por decirlo de alguna forma, construir un sentido, una certeza para sí mismo. Ahora la apuesta es sencilla ¿Es posible encontrar fenómenos similares en el escritos argentino Julio Cortázar?

Es preciso, por el momento, realizar un alto en dichas afirmaciones sobre la psicosis en relación a Julio Cortázar ya que no hay que apresurarse en la estructura, hay que dejar que por medio de sus cuentos, de su narrativa, se revele, es decir, salte a luz; ya que del sujeto solo sabemos cuándo aflora algo que se escapa a su lenguaje, aparece en momentos fugaces ya que él no está en el decir, no se implica allí, por el hecho de que es más hablado que hablante. Por ello es importante reiterar que algo de sí, en Cortázar, se ha escapado en su escritura.

Aspectos biográficos

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 descifra 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).

Sobre su infancia, Cortázar indica que una parte, alrededor de dos años (de un año y medio a los 3 años de edad), vivió en Barcelona. De este tiempo expresa haber tenido recuerdos que en alguna medida lo perturbaban un poco cuando era niño:

Hacia los nueve (9) o diez (10) años, de cuando en cuando, me venían imágenes muy inconexas, muy dispersas que yo no podía hacer coincidir con nada conocido; y entonces se lo pregunte a mi madre... Mira- dijo- Hay momentos en los cuales veo formas extrañas y colores como baldosas, mayólicas con colores ¿Qué puede ser eso? (Soler, 1977 min.4:30- 5:35)

Esos recuerdos al parecer provenían de las imágenes de cuando Cortázar era un pequeño y lo llevaban a jugar con otros niños en el Park Güell. A su vez expresa también poseer en su memoria el recuerdo de una playa en la cual lo llevaban a jugar con otros niños. Sin embargo, como en el recuerdo anterior, el recuerdo, o la manera en que este le llegaba, era molesto "Una sensación amenazante con unas olas, olas que avanzan y mucho sol y un olor a sal muy extraño, muy inquietante para mí". (Soler, 1977 min. 6:00- 6:15))

Luego, en 1918 la familia de Julio Cortázar, gracias a la culminación de la guerra, puede regresar a la Argentina y se instalan en Banfield, un 'pueblecito' por esa época. Cortázar lo describe de la siguiente manera

Era ese tipo de barrio, sumamente suburbano, que tantas veces encuentras en las palabras de los tangos: calles no pavimentadas, pequeños faroles en las esquinas, una pésima iluminación que favorecía el amor y la delincuencia en partes iguales, y que hizo que mi infancia fuera una infancia cautelosa y temerosa, porque las madres tenían mucho miedo por los niños. Había un clima a veces inquietante en esos lugares. Y al mismo tiempo era un paraíso: la casa tenía un gran jardín que daba a otros jardines entonces eso era mi reino. (Soler, 1977 min. 11:00 – 12:12)

Es importante resaltar de esto que Cortázar nombra, algo que puede pasar desapercibido, sin embargo puede ser importante y es lo siguiente, su madre lo protegía mucho. Lo anterior, por el momento solo debe ser nombrado, luego se estudiara con una mayor profundidad al igual que con mucho detenimiento.

Por otro lado en su adolescencia y primera juventud Julio, *el sufridor ejemplar*, indica ser un solitario

Soler: ¿Eras ya un solitario en los primeros años? Has tenido fama de haber tenido una juventud muy solitaria y de haber seguido siendo siempre un solitario ¿Cuál es tu respuesta? Cortázar: Sí, mira sí. Me da un poco de tristeza tener que responderte porque evidentemente hay una especie de desgarramiento en mí. Yo soy por naturaleza solitario. Me siento bien solo y puedo vivir solo, puedo vivir largos periodos solo y eso, sobretodo, en mi primera juventud. Y luego ya aquí viviendo en Europa, por otros motivos, motivos que ya tocan la historia... Digamos que descubrí a mi prójimo, en ese momento donde yo reivindicaba un poco, casi como un derecho y como una obligación, el hecho de que me dejaran en paz y que estuviera solo, se convirtió un poco en un sentimiento de culpa (Min. 12:30-13:49)

Sin embargo puede acentuarse que desde la infancia es un solitario, al que no le queda más refugio, que la literatura, esos otros mundos que contienen los libros; le quedó pues, como remedio, la fantasía. Esta situación, la soledad, la asocia con *Doctor Jekyll and mr. Hyde*. "Digamos que el solitario es mr. Hyde, el malo y que doctor Jekyll es el que trata de hacer alguna cosa" (Min. 14:04 – 14:14). De este modo, al igual que en el célebre libro, *El extraño caso del doctor Jekyll and mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, hay en Cortázar, una pelea, una pugna, que tal vez se vea reflejada en su libro de cuentos *Un tal Lucas* (1979), en su cuento, si es que así se le puede llamar a los escritos de este libro, *Lucas, sus luchas con la hydra*, en este caso, luchando contra siete o nueve mr. Hyde.

Este refugio del mundo exterior, la literatura, lleva a Cortázar a crear su primer libro a los 9 años, época en la cual se encuentra con una de las primeras y más trascendentales decepciones para su vida, la de su madre. Qué andaba buscando Julio, quizá el amor, pero al contrario de eso se topa con el dolor.

Mi madre, yo lo sé por ella, me ha dicho que desde los ocho o nueve años había que pescarme por aquí (el cuello) para sacarme un poco al sol, ya que yo leía y escribía demasiado. Incluso hubo un médico que receto, que había que prohibirme la lectura durante cuatro o cinco meses. Lo cual fue un sufrimiento tan grande que mi madre es una mujer sencilla e inteligente, pues me los devolvió pidiéndome simplemente que leyera menos, cosa que yo hice en ese momento. Entonces, si es verdad que a los nueve años escribí una novela; no tengo la menor idea de lo que es, pero sí que era una cosa muy lacrimosa, muy romántica, en la que todo el mundo moría al final. Yo he sido siempre muy sentimental y lo sigo siendo... Soy fácilmente sentimental...Entonces esa novela era muy lacrimosa, lo mismo que los poemas. Escribía sonetos a mis compañeras de la escuela primaria, esas niñas con trencitas de las que yo me enamoraba fatalmente, con un amor que solo podía terminar en la muerte, la muerte de un niño...Mira ahí tocas un tema que es un gran traumatismo para un niño; no se refiere a la novela... Escribí una serie de poemas que eran un plagio involuntario, una imitación (a Edgar Allan Poe) una gran influencia. Esos poemas en realidad nadie los leyó y luego desaparecieron no sé cómo, no los leyó nadie. Y seguía escribiendo, algunos poemas, en donde yo ya trabajaba un poco por mi cuenta. Y esa segunda serie cayó en manos de un pariente de la familia, de un tío o algo así, que los leyó y que le dijo a mi madre que evidentemente esos poemas no eran míos, que yo los copiaba de alguna antología de poemas. Y me acuerdo siempre lo que fue para mí, un dolor de niño, un dolor infinito y terrible, no, cuando mi madre, en quien yo tenía plena confianza, vino una noche antes de que yo me durmiera a preguntarme, un poco avergonzada, me acuerdo, si realmente esos texto eran míos o yo los había copiado. (Min. 16:50 - 20:12).

Sin embargo, como ya lo había indicado el mismo Cortázar el hecho fundamental no radica en la novela pues lo realmente significativo para él fue el hecho de que su madre dudara de él y de su producción, el hecho de que no fueran propios.

El hecho de mi madre pudiera dudar de mí, yo se los había dado diciéndole que eran míos. Que pudiera dudar de mí fue uno de esos... es como la revelación de la muerte, sabes; esos primeros golpes que te marcan para siempre. Descubrí que todo era relativo, que todo era precario, que había que vivir en un mundo que no era ese mundo de total confianza y de inocencia, no. – Fue uno de tus primeros dolores como escritor, puntúa Joaquín Soler – Sí, - continua Cortázar- fue ese y el descubrimiento de la muerte que también fue muy temprano. Sí (Min. 20:13 – 20:43)

En otra entrevista dada a Walter Bruno Berg (1981), Cortázar puntúa una frase contundente con respecto a la madre.

No tengo un buen recuerdo de mi infancia. No es que yo no haya sido feliz. Todos los niños son en principio felices por inercia o por inocencia. Pero desde muy pequeño, yo tuve la impresión de que los niños éramos considerados como... demasiado como niños. Yo me sentía ya bastante maduro desde niño, desde los ocho años o nueve, y me hubiera gustado que me trataran como alguien más grande. Y bueno, eso, naturalmente no podían ser las tradiciones, las costumbres. Y entonces, muchas veces me sentí bastante desdichado en mi condición de niño. Por otro lado, recuerdo con mucho cariño, con mucha maravilla, a esa época en yo podía jugar con mis amigos, sí, estar en un mundo mágico, en un mundo de jardines de perro y gatos y no tener ningún trabajo fuera de los deberes de la escuela que no fueron muchos, pero esto es una impresión ambivalente, porque al mismo tiempo

que recuerdo muy bien todo eso, yo sé muy bien que a veces estaba angustiado, que habían cosas que me dolían (Bruno, 1981 p. 128)

Ahora bien ¿A qué se debe esta ambivalencia? ¿Por qué querer ser un adulto? Al no poder ser un adulto, al no poder ser tratado como un mayor, al no poder alcanzar aquello que se desea, se llega a la frustración ¿Qué es aquello que se quería? Esta pregunta puede, en alguna medida, remitir a diversos significados que quizá, en alguna medida, remiten al porqué de los interminables cambios en la prosa de Julio Cortázar, a esa duda sobre su estilo que conlleva al poeta a escribirle algo a su objeto de amor. Freud indica que el acto de jugar es característico de la vida del infante y que luego del juego, como acto seguido, llega su sucesor: La fantasía.

El jugar del niño estaba dirigido por deseos, en verdad por un solo deseo que ayuda a su educación; helo aquí: ser grande y adulto. Juega siempre a «ser grande», imita en el juego lo que le ha devenido familiar de la vida de los mayores. (Freud, 1907 p. 129)

Y retomando la pregunta por aquello que se pretendía era algo en medida alguna simple: “Hubiera querido tener un contacto más adulto con mi madre” (Bruno, 1981 p. 28). Un mejor trato con aquella que dudó del niño; es decir, desde la infancia ya Cortázar fantaseaba (sí, ya no jugaba, de hecho ya escribía) con un trato diferente de su madre hacia él. Se evidencia una relación un poco fuerte con la madre. Es pertinente hacer un alto con respecto a la madre. Luego volverá a salir a luz. Es preciso indagar un poco más por el padre.

Por esa misma época, entre los ocho y los nueve años, su padre desaparece según expresa, es una figura que se vuelve difusa, se va desvaneciendo poco a poco hasta no

permanecer más en sus recuerdos. O quizá lo dejó suelto, como hacen los *Cronopios* con sus recuerdos (véase conservación de los recuerdos, en *Historias de Cronopios y de Famas*), y de tanto brincar se le desdibujó, sucumbió a lo profundo de su psiquismo. “...como le digo, mi padre, a quién se le puede considerar de burgués, no de pequeño burgués sino de burgués, desapareció muy pronto de la familia” (Bruno 1981, p. 127)

Por otro lado, en una entrevista diferente, en la concedida a Soler en 1977, plantea algo similar. A saber: “Bueno estás utilizando un generoso y amable eufemismo, porque no es una figura borrosa, es una figura que desaparece totalmente. Yo tenía seis años cuando mi padre se fue de mi casa, para siempre” (Soler, 1977 Min. 21:08- 21:30)

Luego, en ambas entrevistas, tanto en la de Joaquín Soler como en la de Walter Bruno, después de dar un par de palabras sobre el padre, pasa a hablar, a defender, a una madre que ha quedado indefensa en unas condiciones muy precarias.

Hasta aquí las notas con respecto a la biografía. Más adelante se profundizará en estas cuestiones que se dejaron abiertas con respecto a su padre difuso, a su madre anhelada y hacia la posible intención de su obra y hacer un acercamiento al porqué de su escritura, es decir, tratar de descifrar por qué cambia tantas veces de estilo y por qué en ocasiones no se sintió a gusto con él mismo. A sí mismo, en su momento, se profundizará en su contexto familiar.

Por ahora es adecuado realizar una mención sin profundidad, en una línea de tiempo de su obra, una cronología.

Como ya se mencionó anteriormente su primera novela, o esbozo de novela, fue aquel que le entrega a su madre. Sin embargo ese no es considerado en sí, un libro.

El primer libro que se conoce de Cortázar es uno que lleva por título *Presencias* publicado en 1938, es un libro de aproximadamente 42 sonetos del cual no está para nada seguro Julio Cortázar ya que lo publica bajo un seudónimo de Julio Dennis, ya que como Cortázar expresa, no se sentía seguro del estilo en el cual está escrito dicho libro.

Los libros que se conocen en mi bibliografía, yo comencé a publicarlos bastante tarde. No he sido ningún escritor precoz en el plano de la edición; en el plano de la escritura sí pero no en el de la edición. Por qué, quizá haya un elemento culpable, una especie de narcisismo personal, pero yo le veo como una autocrítica muy rigurosa... En el caso de ese tomito de poemas, no hubo ningún arrepentimiento, por que fue una edición que se hizo con una tirada absurda, 250 ejemplares y que estaba destinado en realidad a los amigos... Es la única trasgresión (haber publicado el libro) al hecho de no querer publicar hasta no estar verdaderamente seguro de que valía la pena. (Soler, 1977. min. 28:08- 30:00)

Lo anterior se debe a que Cortázar poseía un nivel de autocrítica muy grande y se había fijado una suerte de horizonte al cual aún no había, consideraba él mismo, llegado. A su vez era también para tener una hoja de vida, en cuanto a sus publicaciones, intachable, cosa que en alguna medida consiguió, sin embargo no se puede precisar si el mismo lo consideraría así.

Bueno, pero mira, eso es porque mi noción de estilo no coincide con la noción de estilo tal como se define en un diccionario y tal como se comenta en las academias, de este planeta. No, en absoluto, no. Mi noción de estilo es muy diferente, no es una noción si me permites la palabra áulica, es decir, una noción superior de estilo, no. Mi noción de estilo es una noción muy exígete, precisamente porque ya en esa época yo sentía que si tienes alguna cosa que decir y no la dices con el exacto y

preciso lenguaje con el que tiene que ser dicha, pues de alguna manera no la dices o la dices mal. Entonces el estilo no es una cuestión de nivel de escritura (Soler, 1977. Min 32:25- 33:12)

En alguna medida lo que Cortázar trata de enunciar o esbozar, es que el estilo no es algo que esta, es algo que se construye y que es único, algo que l diferencia por completo de los demás. Lo que él quería buscar, era algo que realmente fuera de él, un estilo del cual nadie dudara de su proveniencia, de su ontogénesis.

En 1944, quizá 1945, hay noticia sobre una novela titulada *El examen* (1986) publicada póstumamente por Saúl Yurkievich lo mismo o que ocurrió con *Divertimento* (1986) compuesta en el verano de 1949.

Divertimento es una novela hablada; el habla local localizando naturaliza a los hablantes; prepondera como base elocutiva del narrador y sus compinches, los del «Vive como puedas», la consabida barra de todas las novelas de Cortázar.

Divertimento se quiere antinovela en cada instancia textual – fábula, personificación, enunciación, ilación, situación, estilo –. Pasatiempo, rompecabezas, acertijo, *Divertimento* hace que lo dispar se entrame para narrar una historia fantasiosa. Y porque es – según su título – un juego literario, pone en libre juego los poderes de la ficción, arbitra sus propias estratagemas, establece sus propias bases de composición y de despliegue, se autorregula y autopropulsa. Regida por el principio de placer, absuelta de obediencia realista, impone un temperamento francamente lúdico, marcadamente humorístico. El humor desdobra y relativiza, todo lo vuelve oscilante, infunde a la novela carácter de comedia, de simulacro agradable que oculta con máscara sonriente la carencia, la frustración y la

zozobra íntimas. El humor contiene lo demoníaco, contiene aquí con lo visionario, lo hermético, lo esotérico.

El examen preanuncia la insatisfacción radical que moviliza las novelas de Cortázar, sus contradicciones convertidas en pujanza expresiva. Dice todos y los mismos conflictos que desunen y desavienen la conciencia de Horacio Oliveira; dice la misma desazón por el escamoteo cotidiano de la vida, la misma búsqueda del ser íntegro, parecida nostalgia del paraíso perdido. *El examen* porta la simiente a partir de la cual surgirá el inconformista que protagoniza la brega de *Rayuela*. También se instrumenta como operativo lúdico-humorístico. (Yuurkievich, 2003, p. 24)

En el 1945 también escribe *La otra orilla* (1995) libro de cuentos de ficción y que, al igual que las dos novelas anteriores, es publicada póstumamente.

Ya en 1949 aparece el texto *Los Reyes*, un poema dramático mitológico

La idea del libro me nació en un colectivo...un día de golpe, así en un viaje en que te aburres, de golpe, sentí la presencia de algo que resulto ser pura mitología griega; lo cual creó que la da razón a Jung y su teoría de los arquetipos, en el sentido de que todo está en nosotros... bueno pues eso en ese colectivo, salió así, la noción del laberinto, en fin el mito de Teseo y el minotauro, pero sucede que yo lo vi al revés y eso es lo que me intereso y pues, cuando llegue a mi casa, comencé a escribirlo (Soler, 1977, min. 36:20 – 38:00)

Sobre la manera en que está escrito este texto va a indicar: “Está escrito en un lenguaje que creo que viene de alguien que no soy yo” (Soler, 1977, min. 39:50)

Continuando, en 1951, luego de los reyes sale a la luz *Bestiario*. Joaquín Soler expresa que en ese entonces solo tenía 6 cuentos y en el tomo 1 de los cuentos completos de

Julio Cortázar, edición de Punto de lectura (2015), aparecen 8 (Casa tomada, Carta a una señorita en París, Lejana, Ómnibus, Cefalea, Circe, Las puertas del cielo, Bestiario)

En *Bestiario*, el relato está sujeto al magisterio de una metáfora: ruidos, conejos, mancupias, ómnibus, Celina, cucarachas, tigre, mendiga, son maneras de transmitir alguna dimensión de esa realidad segunda. (Alazraki, 1985 p. 23)

Continuando con Jaime Alazraki (1985), va a plantear que estas metáforas contienen un contenido *neurótico*.

Que hay un elemento neurótico en los vehículos de las metáforas de *Bestiario* es evidente: bombones con cucarachas, conejos vomitados, tigre suelto, prostituta prostituida, ruidos invasores, mancupias resbaladizas. Menos evidente es el hecho que esa «cuarta dimensión» que el relato busca revelar se resuelve en términos fantásticos. (Alazraki, 1985 p. 25)

Lo anterior, puede tener como base el hecho de que Cortázar parte a París bajo unas circunstancias que le generaron una serie de malestares. Alzakari cita una carta de Cortázar en la cual explica cómo se siente:

El hecho de que yo haya venido a Europa en un momento bastante crítico de mi vida no solamente no me quito nada de latinoamericanidad ni de argentinidad, sino que me aportó una acumulación de experiencias que la Argentina no me hubiera dado jamás (Alazraki, 1985 p. 24)

Cinco años después, en 1956, aparece otro libro de cuentos que lleva por título *Final del juego*, que por ese tiempo constaba de 9 relatos que, en 1964, se complementan con otros relatos. En ese lapso de tiempo además se dedicó a la traducción de las obras de Edgar Allan Poe, actividad que va a decir Julio, fue una de las cosas que más ha disfrutado hacer en su vida

Ya en 1959 aparecen *Las armas secretas*, libro de cinco cuentos donde el más relevante o el que se convierte en un icono de ese libro es *El perseguidor*, el cual, en primer lugar, antecede a *Rayuela*, y, en segundo, trata sobre la vida de *Johnny Carter*, que es a su vez un homenaje a Charlie Parker saxofonista por esa época recién fallecido a quien Cortázar admiró rotundamente.

El hecho de que *El perseguidor* fuera un antecedente de *Rayuela*, es algo que yo descubrí mucho después... después de haber escrito *Rayuela*, pero finalmente lo vi, eso lo sentí. Es verdad *El perseguidor* es una 'Rayuelita', es un primer germen. O sea que el personaje de Johnny Carter es ya un poco Oliveira en *Rayuela* (Soler, 1977, min. 1:08:00-1:08:29)

Por otro lado, en 1960 sale a luz su primera novela, que lleva por nombre *Los premios* libro al que Cortázar le tiene mucho cariño

Es la historia de un crucero en barco que hacen un grupo de personas a las cuales les ha correspondido el viaje en una especie de concurso o de lotería. Es en realidad un libro muy inquietante, porque es un viaje hacia el fondo de uno mismo por parte de cada uno de los pasajeros y en cierto modo una invitación a que cada lector haga el viaje al fondo de su propia entidad. (Soler, 1977, min. 1:10:00 - 1:10:28)

Luego, en 1962, es publicada *Historias de Cronopios y de Famas*, libro esencialmente escrito en prosa y que se divide en cuatro partes: Manual de instrucciones, Ocupaciones raras, Material plástico y por último *Historias de Cronopios y de Famas*. De este libro Cortázar dice que no puede dar una explicación, pero que sí puede decir en donde se originaron sus personajes, cuál fue su nacimiento.

Yo estaba en París en 1952 y fui a un concierto donde había un gran homenaje a Igor Stravinski, músico que también es uno de los músicos que me han marcado a lo largo de mi vida, y yo estaba muy conmovido viendo por primera vez a

Stravinski, que dirigía la orquesta; y estaba Jean Cocteau, otra gran presencia en mi juventud, que era el recitante en una de las obras. Y vino el entre acto, y todo el mundo salió a tomar café y yo estaba solo y no tuve ganas de salir y me quede solo en una de esas localidades... Y me quede completamente solo en ese inmenso teatro, entonces de golpe, me acuerdo muy bien de eso, tuve un poco como la sensación de que había en el aire, así, personajes indefinibles, unas especies de globos, que yo los veía un poco de color verde, muy cómicos, muy divertido y muy amigos, que andaban por ahí y circulaban, y su nombre era Cronopios, se llamaban Cronopios, venían así. (Soler, 1977, min. 1:14:50 - 1:15:55)

Un año después, 1963, un año sumamente importante para la literatura ya que es publicada *Rayuela*, la contra-novela.

No creo que sea demasiado fácil sintetizar algo que, de alguna manera, es la experiencia de toda una vida y la tentativa de decirla, de llevarla a la escritura, pero si puedo darte algunas ideas un poco generales... Yo no creo que sea una anti-novela, por que la noción es muy negativa, me parecería una tentativa bastante generosa de destruir la novela como género, si dices anti-novela y no es eso, al contrario, es la tentativa de lograr nuevas aperturas, nuevas posibilidades novelescas... fue una tentativa para tratar de eliminar, de ver de otra manera el contacto entre una novela y su lector. Finalmente cuando tú me preguntas por la novela... Toda la tentativa del libro, es una tentativa destinada a que la actitud del lector que lee novelas se modifique. La actitud del lector que lee novelas es en general, una actitud pasiva, porque hay un señor que ha escrito un libro y tú lo tomas y lo lees de la página uno a la trecientas. Entonces estas en una actitud pasiva recibiendo el cien por ciento de lo que esta novela te da ... A mí se me ocurrió, y sé muy bien que era una cosa difícil, realmente muy, muy difícil, intentar escribir un libro en donde el lector en vez de leer la novela así, consecutivamente, tuviera, en

primer lugar, diferentes opciones, lo cual lo situaba ya casi en un pie de igualdad con el autor, por que el autor también había tomado diferentes opciones a la hora de escribir el libro, posibilidad de elecciones, de dejar de lado una parte del libro y leer otra, o leerla en otro orden y crearse un mundo en el cual el desempeñaba un papel activo y no pasivo. (Soler, 1977, min. 1:18:30 – 1:21:18)

Resumiendo, *Rayuela*, va a indicar Cortázar, “ese libro es una tentativa para ir hasta el fondo de un largo camino, de la negación de la realidad Cotidiana y de admisión de otras posibles realidades”. (Soler, 1977, min. 1:22:30). *Rayuela* es la expresión máxima de Cortázar, en la medida en que allí juega con todo: el lenguaje, el espectador y hasta consigo mismo.

En 1966 se publica *Todos los juegos del juego*, cuyo cuento principal o de mayor renombre en esta edición es La autopista del sur, que habla sobre la vida moderna a partir del automóvil y el caos y los atascos que provoca. En 1967 sigue con un pequeño homenaje a su homónimo Julio Verne: *La Vuelta al día en ochenta mundos*. Posteriormente va a publicar, en 1968, *62. Modelo para amar*, novela basada en el capítulo 62 de *Rayuela*.

Un retoño de *Rayuela* va más lejos que su genitora. *62. Modelo para armar* es literaria y psicológicamente la tentativa más osada. Variación, expansión, extrañamiento y extravío a partir del capítulo sesenta y dos de *Rayuela*, narración insensata, enajenada, se arma con consumado arte de relojería como atentado contra la novela de personajes característicos, centrados, presumibles. Los actantes de *62* se excentran y desorbitan, los tiempos y los espacios se interpenetran, la alucinante trama se liga por vínculos anómalos. Nadie es dueño de su ser ni de sus actos; los personajes están regidos por el liminal y suprapersonal designio de las Grandes Madres. (Yurkievich, 2003, p. 13)

Por el 1968 aparece también *Buenos Aires, Buenos Aires* novela dedicada a una de sus patrias, la Argentina. Básicamente es un libro que se cimentó en fotografías para relatar la metrópolis argentina. Luego, un año después, publica *Último Round*, libro almanaque ya que, según cuenta Cortázar, contenía de todo (cuentos, prosas, poemas, etc).

Cinco años más tarde, en 1973, emerge *El libro de Manuel*, en el que hay una posición política muy marcada. Es un testimonio de todas las cuestiones estéticas, sociales y políticas de Julio Cortázar (Soler, 1977, min. 1:42:20). Los derechos de autor de este libro los cede a los presos políticos de la Argentina.

Posteriormente, en 1974, es publicado *Octaedro* que consta de ocho cuentos. En el 75, es publicado “Fantomas” contra los vampiros nacionales, que es su versión del Comic *Fantomas*, en donde, al igual que en lo Reyes, invierte el cuento y a sus personajes. En el 77 publica *Alguien anda por ahí*. En 1979 aparece *Un tal Lucas*.

En efecto, Julio era un tal Lucas – su libro más autorretrato –, ese hombre que colecciona discos, que se solaza con Gesualdo (el dúplice, criminal y celestial) y que a la hora de su muerte pide escuchar dos cosas, el último quinteto de Mozart y un solo de piano – *I ain't got nobody* –, esas largas caricias nerviosas de Earl Hines, ese remolino bailarín de las manchas Volaná y Valené. Julio era el hombre que pone la pipa del lado izquierdo del escritorio y el vaso de lápices a la derecha, un poco más atrás, que tiene su negro y bajo sillón de lectura (que ahora poseo) al lado de la lámpara y a sus pies una pila selecta de libros y que todos los días a la seis y media se sirve su scotch con dos cubitos y poca soda, que gusta del tabaco inglés y de las novelas góticas, del Chivas Regal y de Woody Allen, de Bessie Smith y de Vieira da Silva. (Yurkievich, 2003, p. 11)

En 1980 publica otro libro de cuentos que lleva por nombre *Queremos tanto a Glenda*. En 1982, muere su esposa Carol Dulnop, y en ese mismo año publica su último libro de cuentos *Deshoras*. En 1983 publica un libro que escribió en compañía de su fallecida esposa Carol que lleva por título *Los aeronautas de la cosmopista*.

Muere en 1984 y se publican póstumamente *Salvo el crepúsculo* (1984), *Argentina, años de alambradas culturales* (1984), *Imagen de John Keats* y *Papeles inesperados* (2009). Además de los ya mencionados anteriormente, *Divertimento* y *El examen*.

Tras el rastro.

Las novelas policiales, en alguna medida dan el inicio, la base para que aparezca la ciencia o el estudio de la Criminología, claro ejemplo de ello es Edgar Allan Poe. Esta ciencia piensa en lógicas y retoma, de una manera un poco similar al psicoanálisis, los pequeños detalles, las huellas, un poco difusas que ha dejado el sujeto en determinado hecho y que, a partir de ellas, se puede hacer un perfil de su identidad. En este orden de ideas son los pequeños detalles los que conducen a consumir grandes hallazgos. Por ejemplo en el cuento de François-Marie Arouet mejor conocido como Voltaire ¿Cómo se enteró Zadig del caballo del rey y de la perrita de la reina? ¿No es acaso a partir de lo ya mencionado, las nimiedades que los demás pasan por alto? Es pertinente introducir a Voltaire.

En su famoso cuento “El perro y el Caballo” perteneciente al libro *Zadig o el destino* (1747), Voltaire narra cómo su personaje, sin haber visto al caballo y a la perra, da cuenta de cómo eran dichos animales y lo hace guiándose por una serie de signos que han dejado:

Astros de justicia, pozos de ciencia, espejos de la verdad, que con la gravedad del plomo unís la dureza del hierro, el brillo del diamante, y no poca afinidad con el oro, siéndome permitido hablar ante esta augusta asamblea, juro por Orosmales, que nunca vi ni la respetable perra de la reina, ni el sagrado caballo del rey de reyes. El suceso ha sido como voy a contar. Andaba paseando por el bosquecillo donde luego encontré al venerable eunuco, y al ilustrísimo caballerizo mayor. Observé en la arena las huellas de un animal, y fácilmente conocí que era un perro chico. Unos surcos largos y ligeros, impresos en montoncillos de arena entre las huellas de las patas, me dieron a conocer que era una perra, y que le colgaban las tetas, de donde

colegí que había parido pocos días hacía. Otros vestigios en otra dirección, que se dejaban ver siempre al ras de la arena al lado de los pies delanteros, me demostraron que tenía las orejas largas; y como las pisadas de un pie eran menos hondas en la arena que las de los otros tres, saqué por consecuencia que era, si soy osado a decirlo, algo coja la perra de nuestra augusta reina. En cuanto al caballo del rey de reyes, la verdad es que paseándome por las veredas de dicho bosque, noté las señales de las herraduras de un caballo, que estaban todas a igual distancia. Este caballo, dije, tiene el galope perfecto. En una senda angosta que no tiene más de dos varas y media de ancho, estaba a izquierda y a derecha barrido el polvo en algunos parajes. El caballo, conjeturé yo, tiene una cola de vara y cuarta, que con sus movimientos a derecha y a izquierda ha barrido este polvo. Debajo de los árboles que formaban una enramada de dos varas de alto, estaban recién caídas las hojas de las ramas, y conocí que las había dejado caer el caballo, que por tanto tenía dos yardas. Su freno ha de ser de oro de veinte y tres quilates, porque habiendo estregado la cabeza del bocado contra una piedra que he visto que era de toque, hice la prueba. Por fin, las marcas que han dejándolas herraduras en piedras de otra especie me han probado que eran de plata de once dineros (Voltaire, 1747)

El puente de este fragmento del cuento con el presente trabajo de grado es simple: el artista, en este caso Julio Cortázar, deja signos en su obra que nos permiten hacer un acercamiento a su psiquismo. Son los signos los que permiten ir adentrándonos en la personalidad del sujeto.

En este sentido, el mismo trabajo está introduciendo la noción de signo que a su vez, en primera instancia, remite a la lingüística. Del fragmento anterior se podría elaborar una suerte de definición de dicho concepto. Entonces un signo, lo demuestra Zadig, 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 significante 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*.

Metodología

René Descartes (1985) en su texto *El discurso del método*, en el tercer apartado expone la moral provisional, en donde explica cuáles fueron los pasos que lo llevaron a la elaboración de su método, que a su vez constituyó una nueva moral; nombra cuales fueron los motivos y los pasos que siguió para lograr tales objetivos.

Por último, como antes de comenzar a reconstruir la casa en que habitamos, no basta derribarla y hacer provisión de materiales y arquitectos, o ejercitarse a uno mismo en arquitectura y además haber trazado esmeradamente el proyecto, sino que también es preciso haberse agenciado en otras donde podamos alejarnos cómodamente mientras duren los trabajos; así, a fin de que yo no quedara indeciso en mis acciones mientras la razón me obligaría a serlo en mis juicios, y que no dejase de vivir desde ese momento lo más felizmente que pudiera, me formé una moral provisional que consistía en sólo tres o cuatro máximas que me gustaría exponeros.

La primera era obedecer las leyes y costumbres de mi país, conservar constantemente la religión en la cual Dios me concedió la gracia de ser instruido desde mi infancia, y regirme en todo lo demás según las opiniones más moderadas y más alejadas del exceso que fuesen aceptadas comúnmente en la práctica de los más sensatos de aquellos con quienes tuviera que vivir. En efecto, como desde entonces comencé a no contar para nada con las mías, puesto que quería someterlas todas a examen, tenía la seguridad de que lo mejor que podía hacer era seguir la de los más sensatos (...)

Mi segunda máxima era ser lo más firme y resuelto que yo pudiera en mis acciones y seguir y seguir las opiniones más dudosas, una vez que me hubiera determinado,

con no menor constancia que si hubiesen sido muy seguras imitaba en eso a los viajeros, que encontrándose extraviados en un bosque, no deben vagar dando vueltas tan pronto de un lado como del otro, ni menos aún detenerse en un sitio, antes bien caminar siempre lo más derecho que se pueda hacia un mismo lado sin cambiarlo (...)

Mi tercera máxima era tratar siempre de vencerme antes a mí mismo que a la fortuna y modificar antes mis deseos que los del orden del mundo; y en general acostumbrarme a no creer que nada hay que depende enteramente de nosotros, salvo nuestros pensamientos, de suerte que después de haber hecho lo que hayamos podido respecto a las cosas que nos son exteriores, lo que no logramos es, respecto de nosotros es absolutamente imposible. Y eso solo me parecía suficiente para que en adelante deseara nada que no pudiera adquirir y para permanecer así satisfecho (...)

Por último, para terminar con esta moral, me decidí a hacer una revisión de las diversas ocupaciones de los hombres en esta vida, para tratar de escoger la mejor; y sin que pretenda decir nada de la de los demás, pensé que no podía hacer nada mejor que continuar en la que me encontraba, es decir, emplear toda mi vida en cultivar mi razón, y en adelantar, cuanto pudiera en el conocimiento de la verdad siguiendo el método que me había prescrito. (Descartes, 1985 pp. 27-31)

Resumiendo, el método planteado por Descartes se cimienta en lo siguiente:

1. Obedecer las reglas generales.
2. Ser firmes y resueltos en las acciones y seguir las opiniones más dudosas sin dudar del camino a seguir.

3. Modificarse a sí mismo antes que el mundo (Algo muy similar a él gobierno de sí de los griegos. Primero ocuparse de sí mismo para luego poder ejercer gobierno sobre los demás).
4. Hacer ejercicio de la mejor ocupación de los hombres: La razón.

Descartes utiliza un método deductivo, en la medida en que parte de hechos o de premisas generales para de a poco ir haciendo sus propias conclusiones, es decir pasa a un orden de lo particular.

Si bien resulta sumamente importante realizar todo un rastreo teórico de lo ya establecido (primera máxima de Descartes) y a su vez no divagar mucho por las teorías (segunda máxima) para así llegar a unos conocimientos o conclusiones propias (tercera máxima), es a su vez de alta relevancia delimitar las aspiraciones de un trabajo de esta índole que es monográfico y no hacer, como la plantea Umberto Eco (1994), un trabajo que hable de muchas cosas. Por tanto, se reitera, es importante sesgar la mirada del elemento que se estudia. En este sentido “Una monografía es el tratamiento de un solo tema y como tal se opone a una <<historia de>>, a un manual, a una enciclopedia... Se estudian muchas autores pero solo desde el punto de vista de un tema específico” (Eco, 1994, p. 31)

Para realizar tal trabajo Eco plantea unas reglas fundamentales

1. Que el tema corresponda a los intereses del doctorando (que este relacionado con el tipo de exámenes rendidos, sus lecturas, su mundo político, cultural o religioso);
2. Que las fuentes a que se recurra sean asequibles, es decir, al alcance físico del doctorando;

3. Que las fuentes a que se recurren sean manejables, es decir, al alcance cultural del doctorando;
4. Que el cuadro metodológico de la investigación esté al alcance de una experiencia del doctorando;
5. Que el profesor sea el adecuado (Eco, 1994, p. 25)

Sin lo anteriormente mencionado además de la delimitación del tema es casi imposible realizar una monografía o si se realiza cae en la categoría panorámica y “... Una tesis panorámica constituye siempre un acto de soberbia.” (Eco, 1994, p. 28)

De otro lado, es pertinente introducir la disciplina del comentario de texto que “es una práctica de la interpretación, en la cual, se aplica a la comprensión de su mensaje los principios mismos de la comprensión de lo que éste se hace vehículo. Es decir, el significante y el significado” (Correa, 2003, p. 17).

De nuevo vuelve a aparecer la noción de signo en su orden o condición de ser un elemento binario, es decir significante y significado. A su vez Jorge Enrique Correa (2003) nos expone que tal metodología posee un fin, a saber:

Se trata entonces, de detectar ese valor del discurso de hacer ser lo que no es. Si el no ser se manifiesta en el orden simbólico, se trata de hacer surgir, con el no ser, la realidad, en tanto significación.

Tal es la ascesis a que debe someterse el lector.

La disciplina del comentario de texto se soporta en la lógica de la palabra que bascula de palabra vacía de referente a plena significación, es decir, se fundamenta en el resorte de la emergencia de la significación definida.

(Correa, 2003, p. 18)

En síntesis, el texto nos brinda unos elementos que pueden haber pasado por el Pre-Consciente del creador en el momento de realizar su obra. Deja elementos que, desde el inconsciente, pueden devenir conscientes. Como sí el acto creativo disminuyera el estado de alerta de la conciencia que ayudan a que pasen elementos sin ser percibidos por la censura ya que cómo bien lo ilustra Freud:

Cuando consideramos la represión nos vimos precisados a situar entre los sistemas Icc y Prcc la censura decisiva para el devenir-conciente. Ahora nos es sugerida una censura entre Prcc y Cc Pero haremos bien en no ver en esta complicación una dificultad, sino en suponer que una nueva censura corresponde a todo paso de un sistema al que le sigue, más alto; vale decir, a todo progreso hacia una etapa más alta de organización psíquica. (Freud, 1915 p. 188)

Una segunda pesquisa teórica: El arte, el artista y su creación. El artista y el loco.

“Ningún artista es nunca morboso. El artista puede exprésalo Todo” (O. Wilde 1982)

¿Por qué en las sociedades y/o culturas se le exige tanto y a su vez se les permite una libertad desbordante a los artistas?

El artista creador de nuevos mundos, aquel capaz de jugar con su fantasía, con su sufrimiento, trasforma 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 lado 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 andá. 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 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)

Quizá Shakespeare, sin saberlo y adelantanos de nuevo a las ciencias del alma, está hablando de los sentimientos *Inconscientes* de los cuales Freud aborda para referirse a uno de los representantes de la *pulsión*.

Continuando con la jugada de Hamlet en relación con lo que el arte devela ¿Qué resultado obtuvo su estrategia? En el acto tercero de *Hamlet, el príncipe de Dinamarca*, más puntualmente en la escena segunda, Hamlet, en complicidad con los cómicos, recrea un drama que lleva por nombre “La ratonera” que representa un asesinato cometido en Viena. El momento en el cual Hamlet descubre la culpabilidad de su tío es el siguiente:

Luciano – (Declamando) Negro el propósito, pronta la mano, dispuesto el veneno, oportuna hora, cómplice la ocasión y nadie que me observe. Tú, mezcla violenta de yerbas venenosas recogidas a la media noche, tres veces infecciosas, tres veces emponzoñadas, malditas por Hécate, haz que tus efectos mágicos y deletéreos arrebaten la vida instantáneamente al que goza de plena salud. (Vierte cautelosamente el veneno en el oído de GONZAGA)

Hamlet – (Mirando con fijeza al rey) Quiere usurparle la corona y le envenena en el jardín. Se llama Gonzaga. Es una historia auténtica, que está escrita en italiano. Ahora veréis cómo el asesino goza del amor de la esposa de Gonzaga. (El rey, visiblemente turbado, se levanta de su asiento para salir del salón) (Shakespeare, p. 74)

Retomando a Sigmund Freud con su texto *Lo Inconsciente* (1915), brinda una pista sobre lo que en la anterior escena de Shakespeare acontece. Freud plantea que de la pulsión no se sabe en sí, solo se sabe de ella a través de su representate, a saber:

Opino, en verdad, que la oposición entre conciente e inconciente carece de toda pertinencia respecto de la pulsión. Una pulsión nunca puede pasar a ser objeto de la conciencia; sólo puede serlo la representación que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior de lo inconciente puede estar representada si no es por la representación. Si la pulsión no se adhiriera a una representación ni saliera a la luz como un estado afectivo, nada podríamos saber de ella. (...)

(...) Creeríamos que la respuesta a la pregunta por las sensaciones, los sentimientos, los afectos inconcientes se resolvería con igual facilidad. Es que el hecho de que un sentimiento sea sentido, y, por lo tanto, que la conciencia tenga noticia de él, es inherente a su esencia. (Freud, 1915, p. 173)

En el caso de Hamlet pasa que ese sentimiento se mudó en sensación que fue percibida por su conciencia la cual ante el sofocamiento provocada por la obra no le quedo más salida que la huida.

Es preciso dejara a Shakespeare no sin antes acentuar lo siguiente a partir de lo que su obra enseña: el arte entonces revela algo en tanto espectadores, algo que es en alguna medida inconsciente y pulsional que desborda al sujeto humano. Ya bien lo mencionaba Freud, al igual que lo demuestra con más ahínco Rancière: el artista está un paso delante del científico en cuanto a las pasiones humanas se trata. Lo anterior, la revelación, del lado del espectador ¿Pasará algo igual o similar con el artista? Es decir ¿También la obra de arte nos revela algo del artista?

En Will Gompertz (2013), con un par de muestras se puede encontrar tal respuesta.

El primero data del año 1907, en Paris – Francia. Allí, en la casa de Picasso, acontecía una reunión en donde, en una de las tantas actividades, sería presentado Henry Rousseau, invitado de honor de tal noche. Para Pablo Picasso era importante por el hecho

de que sus pinturas eran un tanto infantiles, para este escrito es de crucial relevancia por eso mismo pero poniéndolo en relación con su personalidad.

Henry Rousseau era un hombre sencillo, sin apenas educación, que desprendía un aire de inocente ingenuidad. (...) La idea de que Rousseau pudiera ser un artista era simplemente ridícula. (...) Es más, ni siquiera tenía aspecto de artista. Los artistas tendían a ser bohemios o individuos con mentalidad académica preocupados por solucionar sus problemas artísticos, o ambas cosas. Rousseau no encajaba en ninguna de esas categorías. Era un hombre corriente: de mediana edad, sin características físicas relevantes, que vivía una existencia monótona entre individuos como él. (Gompertz, 2013, p. 130)

Hasta aquí solo hay una mera descripción de un sujeto de determinadas características en determinada época. Lo verdaderamente interesante es cuando se mira eso, sus características, en relación a su proceder artístico, su obra.

Sin embargo, la falta de destreza técnica de Rousseau, se convirtió en su mayor virtud estilística: un cruce entre las ilustraciones que se ven en los libros para niños y la claridad bidimensional de las xilografías japonesas. Era una combinación extraordinariamente poderosa que daba a sus pinturas vigor y originalidad. Una figura de la talla del gran Camille Pissarro alabó *Tarde de carnaval* por su “precisión en los valores pictóricos y su riqueza de tonos”.

La candidez de Rousseau tenía la ventaja de hacerle menos susceptible a las críticas. Creía que estaba en busca de algo desde el momento en el que había empezado su tardía carrea y nada podía persuadirlo de lo contrario, de modo que hizo lo mismo que hacen los arquitectos cuando se enfrenten a un obstáculo

desagradable, pero insoslayable: convirtió el problema, su ingenuidad, en la principal característica de su obra. (Gompertz, 2013, p. 132)

Es interesante por un hecho simple: su obra está impregnada con la ingenuidad de su personalidad, es decir, la obra revela ciertos rasgos de la personalidad del artista, ella hace eco en su producción artística.

El segundo ejemplo tiene que ver con Picasso y con su obra *Los tres bailarines* (1925), la cual es una pintura semi-abstracta que recrea una suerte de danza de la muerte. Ya que se encuentra afligido por la muerte de su amigo Ramón Pichot, “Cuenta la trágica historia de un amor no correspondido a través de la danza, alusión a su depresiva situación doméstica” (Gompertz, 2013, p. 275). La mala situación sentimental se debía a que había un desmoronamiento amoroso por la bailarina de valet Rusa Olga Koklova.

La reciente muerte de su amigo Pichot le hacía eco con respecto al suicidio de su también amigo Carlos Casagemas quien se suicidó debido a que la actual esposa de Pichot-ahora viuda, Germaine, había despreciado su amor.

Y esto se debía a que Pichot, se había casado con Germaine. Fue una decisión que en su momento enojo a Picasso, y el motivo de que el artista se acordase a la hora de pintar *Los tres bailarines*. De hecho, el cuadro se puede interpretar como la historia del fatal triángulo amoroso. El bailarín blanco y marrón – chocolate a la derecha del cuadro es Ramón Pichot; su fantasmal cabeza negra emerge como una momia egipcia aplastado su cuerpo viviente, a la izquierda esta Germaine, enloquecida y torturada. Es la depravada ninfómana que ha hecho uso y abuso de su cuerpo hasta tal punto que este se ha roto y se ha vuelto repelente. Entre los dos yace la figura alargada de Carlos Casagemas. Ha sido crucificado y está muriendo

bajo el despiadado calor del sol, a medida que su cuerpo rosado se vuelve blanco al desvanecerse su fuerza vital. (Gompertz, 2013, p. 276)

El artista puede expresarlo todo. Picasso, al igual que Shakespeare y Henry Rousseau, enseña que la obra de arte está impregnada por la subjetividad del artista. Habría que resaltar algo: el artista no sabe que es lo que hace, el solo es consciente de algunas presunciones es por eso que le permite al espectador, al intérprete, ir más allá, es decir, la obra de arte, la creación artística es inagotable.

¿Por qué el pintor *Basilio Hallward* (personaje del libro *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde), desea destruir su mejor pintura? ¿No es acaso porque nota que algo en ella no le gusta, pero no sabe con certeza que es? Y no se equivocaba. Ante tanta belleza, lo que el artista había pintado era el alma de su modelo, pero en su creación sentía algo, que iba a ser la maldad y la crueldad que acabarían por destruir a *Dorian Gray*. La pulsión en alguna medida, ya que hay algo en *Gray* que lo empuja a la destrucción.

Hay algo claro: la obra de arte sí da cuenta o proporciona información sobre la personalidad del artista. La pregunta está resuelta; sin embargo ¿Qué enseña la obra de Cortázar sobre Cortázar mismo? ¿Qué devela?

Interpretar: una apuesta

¿Bajo qué recursos es posible clasificar, dar un diagnóstico teniendo cómo punto de partida un texto o una serie de textos escritos por un sujeto?

En este apartado se intentará dar argumentos a la recta final del presente trabajo. Se abordarán las teorías que se creen pertinentes para darle argumentos a los análisis sobre la obra y vida de Julio Cortázar. En resumidas cuentas, un argumento metodológico.

La vida, como bien lo dice Paul Ricoeur (2006), "...tiene que ver con la narración" (Ricoeur, 2006, p. 9). En ese orden de ideas, la vida es hablar, relatar, a lo sumo, contar historias.

Aristóteles no dudaba en decir que toda historia bien narrada enseña algo; más bien, decía que la historia revela aspectos universales de la condición humana y que, a este respecto, la poesía era más filosófica que la Historia de los historiadores, mucho más dependiente de los aspectos anecdóticos de la vida. (Ricoeur, 2006, p. 12)

Ahora bien, Aristóteles es claro: recrea aspectos universales de la vida humana – como bien lo menciona Freud en *El creador literario y el fantaseo*. Sin embargo ¿Es posible que la obra literaria, en tanto historia, recree también aspectos personales de su creador?

La historia es una organización, una narración de la vida, por ende es posible considerar que la obra poética o literaria pueda contener, no solo aspectos universales de la vida humana, además de ello aspectos particulares y singulares del artista o creador.

Entonces, es posible decir: la historia da cuenta del hombre. La consecuencia principal de este análisis existencial del hombre en tanto que enmarañado en historias es que narrar es un proceso secundario injertado en nuestro “estar – enmarañado de historias”. Narrar, seguir, comprender las historias no es más que la continuidad de estas historias no narradas (Ricoeur, 2006, pp. 19-20)

La tesis que propone Ricoeur es que, en alguna medida, la literatura en tanto acto de narrar - contar historias, contiene la subjetividad, en términos de *identidad narrativa*, del sujeto que lo hace; además de esta manera, narrar, el sujeto intenta proporcionarse una comprensión sobre sí mismo.

Por su parte Colette Soler, que tanto ha sido citada en el presente trabaja, indica cómo ella ha “interpretado”, las obras de Joyce, Roseau y Pessoa.

Vuelvo a la literatura. En el psicoanálisis el lenguaje opera sobre el síntoma, y la cuestión consiste en saber en qué medida el uso literario del lenguaje puede ser considerado como perteneciente al síntoma. ¿Cómo la creación literaria, a menudo considerada como la cúspide de las producciones de la civilización, se puede ubicar en el mismo nivel que el del síntoma, que por definición se sitúa del lado del fracaso, de lo que falla, de lo que va de un lado para otro?

En realidad, la respuesta a esta pregunta es más o menos la siguiente: la creación literaria puede ser signo del síntoma en sí mismo, porque éste, a pesar de ser a veces molesto, siempre es una creación. En efecto, ¿qué es una creación sino el hecho de producir algo ahí donde no había nada? Pero cuando digo “ahí donde no había nada”, supongo que hay al menos un lugar marcado. Ahora bien, no hay lugar sin orden simbólico y cada marca simbólica engendra el vacío del lugar que ella crea. (Soler, 2003, p. 11).

Ya bien lo nombra Colette Soler, la producción literaria es signo de síntoma, es decir, que allí, en la escritura, se juega la singularidad del sujeto. Tal conjetura se puede verificar a la perfección en Virginia Woolf y el análisis que Jonah Lehrer (2010) hace de su obra:

Su locura incurable – <<ese zumbido de alas en el cerebro>> - era, en cierta manera, una cosa extrañamente trascendental: “No puedo decir que no haya obtenido nada de las demencias y de todo lo demás. En realidad, sospecho de que me han hecho las veces de mi religión”.

Woolf nunca se recuperó. Su constante estado de cavilación, su recelo ante sus posibles recaídas de su devastadora depresión salpican toda su escritura. (Lehrer, 2010, p. 204)

Es como si en alguna medida el estilo tuviera una relación directa con la personalidad.

Por su parte Freud también brinda elementos para interpretar obras. En *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia* (1910) Freud da un diagnóstico a partir de libro de Daniel Paul Schreber *Memorias de un enfermo de nervios*. En el comienzo del apartado del texto de Sigmund Freud que lleva por nombre ‘Tentativas de interpretación’, Freud brinda las claves sobre las cuales se cimienta sus interpretaciones.

No pocas veces nos proporciona él mismo (el paciente) la clave agregando, cómo incidentalmente, a una manifestación delirante una explicación, una cita o un ejemplo, o rebatiendo una analogía en el mismo emergente. En este último caso nos bastara prescindir del disfraz negativo, como estamos habituados a hacerlo en la técnica psicoanalítica, y considerar el ejemplo como lo auténtico y la cita o la

confirmación como su fuente de origen para tener ante nosotros la traducción deseada del lenguaje paranoico al vulgar. (Freud, 1910, p. 571)

Esta manera de interpretar es en un caso específico que de hecho antes de Freud diagnosticarlo como paranoico ya en la clínica estaba diagnosticado como enfermo y sus memorias eran, valga la redundancia, de un enfermo. Por otro lado, Freud es bastante explícito al mencionar que "...solo después de muchos tanteos y de un profundo conocimiento del sujeto se hará posible fijar los límites del derecho a interpretar" (Freud, 1910, p. 573); igualmente es bastante interesante la manera en la cual este hace el análisis de dicho texto de Schreber; bastará citar algunos ejemplos para dar cuenta de ello.

En el siguiente ejemplo se observará cómo pasa directamente del libro a la biografía del sujeto:

Schreber se lamenta de las molestias que le ocasionan los <<pájaros parlantes>>...Según él están constituidas por restos de <<antiguas antecámaras del cielo>>... Poseen la facultad de recitar <<frases aprendidas de memoria, pero cuyo sentido no comprenden>>... cada vez que le recitan las frases que les han enseñado, se desvanecen en su alma con las palabras <<¡Maldito bribón!>> o <<¡Maldito!>>, cuyo sentido les es conocido...

Al leer esta descripción no podemos menos de pensar que con ellas se alude a las muchachitas adolescentes, a las cuales se suele calificar, sin la menor galantería, de *pasitas* o atribuirle *cabecitas de pájaro* y de las que se afirma que solo deben repetir lo que otros oyen, descubriendo, además, su incultura con el empleo equivocado de palabras extranjeras homófonas. El <<¡Maldito Bribón!>>, única cosa que dicen en serio, significaría entonces el comentario puesto por ellas al triunfo del joven que ha logrado impresionarlas. Y, en efecto, varias páginas más adelante tropezamos con

unas cuantas frases de Schreber que confirman nuestra interpretación: <<A muchas de estas almas de pájaros les di humorísticamente, para diferenciarlas, nombres de muchachas, ya que por su curiosidad y su tendencia a la voluptuosidad podían ser comparadas a muchachitas apenas adolescentes. ...>> (Freud, 1910, pp. 571- 572)

Otro claro ejemplo de las interpretaciones de Freud es el siguiente:

En consecuencia, si el perseguidor Flechsig era al principio una persona amada, Dios no será tampoco más que el retorno de otra, también amada, pero probablemente más importante.

Continuando este proceso mental que nos parece justificado, habremos de decirnos que tal otra persona sólo puede ser el propio padre del sujeto, con lo cual correspondería claramente a Flechsig el papel de hermano (probablemente mayor). La raíz de aquella fantasía femenina que tanta resistencia desencadenó en el enfermo sería, pues, la nostalgia, eróticamente intensificada, de su padre y de su hermano, nostalgia que, en cuanto a este último, quedó desplazada, por transferencia, sobre el médico Flechsig. (Freud, 1910, p. 586)

Para concluir con Freud y Schreber se citará el siguiente fragmento que tiene que ver con la forma en la cual este último se posicionaba frente a su padre y de qué manera se ve reflejada en el delirio.

La actitud infantil del niño con respecto a su padre nos es ya conocida. Integra la misma reunión de sometimientos y rebeldía que hemos hallado en la relación de Schreber con su dios, y es el modelo indiscutible y fielmente copiado de esta última. El hecho de que el padre de Schreber fuera un médico muy estimado además, y venerado seguramente por sus parientes, nos explica las singularidades características que el sujeto hace resaltar claramente en su dios. La más sangrienta

burla que puede hacerse objeto de un médico es afirmar que desconoce en absoluto a los vivos y solo sabe tratar con cadáveres. En la naturaleza misma de Dios está el hacer milagros; pero también un médico los hace, en opinión de sus clientes, cuando lleva a cabo una curación extraordinaria. (Freud, 1910, p. 587)

¿Cómo hacen Freud, Soler y Lehrer para elaborar los anteriores análisis? Todos los pensadores y teóricos citados anteriormente (a excepción de Ricoeur) poseen algo en común a la hora de realizar sus análisis. Todos, parten de la obra de X o Y sujeto y a partir de allí se dirigen a la biografía del mismo para realizar una correlación entre obra y vida para así elaborar sus conjeturas sobre los sujetos. En resumidas cuentas, los elementos más significativos para realizar un análisis, una sentencia, un dictamen o diagnóstico de la persona que se está estudiando son: la obra y la biografía. Además de las propuestas de Freud y Soler mencionadas anteriormente. Bajo esas premisas se realizara la interpretación de la obra de Cortázar.

Y en definitiva ¿Qué indica la obra sobre la personalidad de Julio Cortázar?

“...el lenguaje alcanza su punto máximo de eficacia cuando logra decir algo diciendo otra cosa. Eso es la Metáfora” (Correa, 2003, p. 99)

Al poeta, al escritor, como se ha esbozado a lo largo de este trabajo, se le suele confundir con el loco. Se podría afirmar que es por algo en particular: el poeta, al igual que el loco, le cambia el sentido a las cosas, eventos, sucesos etc.

El loco, entendido no como enfermo, si no como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido, en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes. Este personaje, tal cómo es dibujado en las novelas o en el teatro de la época barroca y tal como fue institucionalizado poco a poco hasta llegar a la psiquiatría del siglo XIX, es el que se ha enajenado dentro de la analogía. Es el jugador sin regla de lo Mismo y de lo Otro. Toma las cosas por lo que no son y unas personas por otras; ignora a sus amigos, reconoce a los extraños; cree desenmascarar e impone una máscara. Invierte todos los valores y todas las preposiciones por que en cada momento cree descifrar los signos: para él, los oropeles hacen un rey. Dentro de la percepción cultural que se ha tenido desde el siglo XVIII, solo es Diferente en la medida en que no conoce la Diferencia; por todas partes ve únicamente semejanzas y signos de la semejanza; para el todos los signos se asemejan y todas las semejanzas valen como signos. En el otro extremo del espacio cultural, pero muy cercano por su simetría, el poeta es el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas. Bajo los signos establecidos, y a pesar de ellos, oye otro discurso, más profundo, que

recuerda el tiempo en que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas: la soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos. (Foucault, 1976, p. 55-56)

Aunque, como lo menciona Foucault en el párrafo anterior, el poeta se asemeja al loco aunque con un trato totalmente diferente, ¿No se podrá afirmar que a través del arte se puede camuflar la locura? En la medida en que este, el arte, suple, sustituye el vacío y en alguna medida le da sentido al sujeto ya que en la psicosis, el síntoma se puede volcar en creación.

En Daniel Paul Schreber sucede algo parecido, o mejor, pasa que cuando este hombre en su libro *Memorias de un enfermo de nervios*, en medio de su delirio, hace referencias a los momentos en los cuales está realizando una actividad artística ya sea tocando el piano, leyendo, pintando o escribiendo, allí, en esos momentos, no hay delirio, hay paz, hay tranquilidad consigo mismo. Es como si en esos momentos se olvidara de aquello que lo atormenta. Antes de pasar a Schreber, es preciso decir, o re – decir, que la creación da sentido allí donde nada había, en donde hubo algo; es un intento de darle sentido a aquello que no es posible nombrar o comprender.

Es preciso observar las descripciones de Schreber.

...Desde que reinicié en el hospital, el ajedrez y tocar piano fueron mis principales durante todo el lapso transcurrido desde entonces, que fue de unos cinco años. En particular tocar el piano fue para mí de inapreciable valor y lo sigue siendo aún hoy; debo decir que me cuesta imaginar cómo hubiera podido soportar durante estos cinco años la compulsión a pensar si no hubiera sabido tocar el piano. Mientras toco

el piano, se acalla la cháchara sin sentido de las voces que hablan con migo.

(Schreber, 2008, p. 211)

Otro claro ejemplo es el siguiente:

Entre los distintos medios defensivos figuran antes que nada tocar el piano y leer libros o periódicos – en la medida en que lo permite el estado de mi cabeza –, con lo cual hasta las Voces que durante más tiempo se han extendido en sus pensamientos terminan por fracasar; en los momentos en que esto no es factible, por ejemplo, de noche, o cuando cambiar de ocupación se torna una necesidad espiritual, he hallado un recurso provechoso en la memorización de poemas. Aprendí de memoria un gran número de poemas..., que luego recito en voz baja y al pie de la letra. El valor poético de los poemas, naturalmente, no interesa en sí y de por sí; hasta los más ramplones e insignificantes versos son siempre, en cuanto alimento espiritual, valiosos como el oro frente a las horripilantes idioteces que, de no ser por ellos, se le exige escuchar a mis nervios. (Schreber, 2008, p. 264)

Por otro lado el dibujar también amengua el estado delirante de Schreber

Naturalmente, <<dibujar>>, en el sentido expuesto, va unido con un grado relativamente alto de esfuerzo espiritual; supone, pues, una disposición por lo menos pasable de la cabeza y un correspondiente buen humor; si estas condiciones previas existen, la alegría que provoca, especialmente cuando se logra una ejecución muy fiel de las imágenes buscadas, es a veces muy grande. (Schreber, 2008, p. 275)

Para concluir con Schreber es preciso citar una última referencia a su estado mental. Es importante ya que hace referencia al escribir y más que escribir al narrar pues cuando hace esto (narrar), a lo largo de todo el libro, encuentra un poco de sensatez ya que el

delirio, cuando narra, no lo posee a él, no lo controla, al contrario de ello, él se adueña de su propio delirio.

Carezco casi de todos y cada uno de los requisitos para elaborar científicamente la concepción de cosmogónica que en las líneas precedentes he esbozado tan sólo a grandes rasgos. Carezco casi por completo de recursos científicos; durante la mayor parte del tiempo para mi disponible carezco de un estado de salud adecuado, porque mientras trabajo estoy expuesto permanentemente a milagros que perturban mi pensamiento o que dañan de alguna otra manera mi cabeza, y que frecuentemente imposibilitan un trabajo intelectual continuado en un campo tan difícil; por último, tal vez sería necesario también un intelecto más perspicaz que el mío para hacerse cargo de la tarea gigantesca que supondría una fundamentación científica completa de esta concepción. (Schreber, 2008, p. 281)

Escribir lo ata, lo devuelve un poco a la realidad, le disminuye un poco su narcisismo y en alguna medida lo vuelve dueño, así sea por pequeños momentos fugaces, de su delirio.

Se hace evidente como tocar el piano, leer, escribir o dibujar y una innumerable cantidad de referencias más al arte en el delirio de presidente Schreber, que se pueden encontrar sobre todo en los capítulos XVII, XVIII y XIX de sus memorias, cumplen una función especial en su delirio: lo calman, detiene, amengua un poco su pensamiento delirante. Como el mismo lo nombra son sus mecanismos de defensa que muy fugazmente lo trasladan a la realidad y le impiden delirar y a su vez lo unen consigo mismo, en esa búsqueda incesante la cual no lo salva, no le sirve del todo.

Freud (1910 -1911) hizo un estupendo trabajo en la parte homosexual en relación con los deseos reprimidos y en la parte del narcisismo en relación al delirio de Schreber; también al acentuar que la psicosis, cómo bien lo muestra el presidente Schreber, se desata en momentos importantes, decisivos de la vida del sujeto; sin embargo no hace hincapié, quizá por demostrar lo anteriormente mencionado, en las relaciones entre el arte y la locura que como bien se evidencia pueden llegar a ser un elemento terapéutico importante en cuanto vincula al psicótico con la realidad. Eso sí esto quizás no sirva en todos los casos y sin decir que Julio Cortázar es psicótico ¿Qué hay de él en *Bestiario*?

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 movilizad 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 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, átate, 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 significante, 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 brindó los elementos necesarios para entrar en el mundo de la ley. Se balbucearía 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, 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 aeronautas 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 Cambonne 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.

... 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 repasar 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 instaaura 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 *Mancuspias* hacen toda una serie de rituales para poder soportar el cuidado de 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 mancupias*, 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 abrió paso a una puerta limpia a un aire de rabia subiéndole a la cara. Odio de improviso 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 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 qué 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 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.

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 síntoma? Sin embargo, es posible afirmar que hay ciertas cuestiones de la personalidad del artista que si se ven reflejadas en su obra; bien lo demuestras 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 teoría 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.

Bibliografía

- Alzakari, J. (1985). Los últimos cuentos de Julio Cortázar
- Baigorria, M. R. (2007). El inconsciente estético, de Jacques Ranciere (FCE, Buenos Aires, 2005). Araucaria: Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades, (18), 306-311.
- Berg, W. B., & Meyer-Minnemann, K. (1981). Der spanischamerikanische Roman des Fin de siècle.
- Casas, R. Hegel y la «muerte» del arte. Biblioteca abierta, 273.
- Correa, J. (2003). De Freud a Lacan y el presidente Schreber, NO TODO
- Cortázar, J. (1963). Carta a Graciela M. de Sola
- Cortázar, J (1979). Un tal Lucas. Alfaguara
- Cortázar, J (1995). Rayuela. Ediciones Drake.
- Cortázar, J (2016). Cuentos completos/1. Punto de lectura.
- Cortázar, J – Dunlop, C (1984) Los astronautas de la cosmopista O un viaje atemporal París - Marsella. Muchnik
- Descartes. R. (1985). El discurso del método
- Dor. J. (2006) Estructuras clínicas y psicoanálisis. Amorrortu editores
- Eco. U. (1994). Cómo se hace una tesis. GEEDISA, Barcelona.
- Fischbein, S. V. (2005). Escritura, creación y trauma psíquico temprano.

- Foucault, M. (1968). Las palabras y las cosas. Séptima edición. Siglo XXI Editores
- Freud, S. (1914). El Moisés de Miguel Ángel. Obras Completas, Tomo 13. Amorrortu.
- Freud, S. (1908). El creador literario y el fantaseo. Obras completas, Tomo 9. Amorrortu.
- Freud, S. (1907). El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen. Obras completas, Tomo 9. Amorrortu.
- Freud, S (1915). Pulsiones y destinos de pulsión. Obras completas, Tomo 14. Amorrortu.
- Freud, S (1915). Lo Inconciente. Obras completas, Tomo 14. Amorrortu.
- Freud, S (1917). Una Dificultad para el psicoanálisis, Obras completas, Tomo 17. Amorrortu.
- Freud, S (1923-24). Neurosis y psicosis. Obras Completas, Tomo 19. Amorrortu.
- Gadamer, H. G (1996). Estética y hermenéutica. Madrid: Tecnos.
- Galeano, E. (2013). El libro de los abrazos. Siglo XXI Edidores.
- Goldemberg, Isabel (2008). LENGUAJE E INCONSCIENTE. XV Jornadas de Investigación y Cuarto Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Gompertz, W. (2013). ¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos. Taurus.
- Labrada, M. A. (1983). Estética y Filosofía del Arte: hacia una delimitación conceptual. Anuario filosófico, 16(2), 67.
- Leal, L. (1973). Situación Julio Cortázar

Lehrer, J. (2010). Proust y la neurociencia: Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad.

López, R. L. (2015). Las estructuras clínicas a partir de Lacan. Desde el Jardín de Freud, (15), 285.

Nietzsche, F. (2005). La genealogía de la moral. Alianza Editorial.

Ponce, J (1963). Arte y psicoanálisis. Universidad de México.

Ricoeur, P (2006). La vida: un relato en busca de narrador.

Schreber, D. P., Alcalde, R., Calasso, R., Canetti, E., & Freud, S. (2008). Memorias de un enfermo de nervios. Sexto Piso.

Shakespeare, W (1999) Hamlet. Editorial Unión

Sontag, S. (1966). Contra la interpretación y otros ensayos. Alfaguara.

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

Ranciére, J. (2005). El inconsciente estético. Del estante editorial

Roefero, É. L., & Baz Reyes, H. L. (2014). Casas y cláusulas en Clarice y Cortázar: una puerta al inconsciente, la angustia y el llamado de los otros. Ângulo, (130).

Vásquez, M. M. El drama de la subjetividad anarco-deseante en relatos de Julio Cortázar.

Voltaire. (1747). Zadig o el destino

Wilde, O. (1982). El retrato de Dorian gray. Oveja negra.

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

Yurkievich, S. (1985). Julio Cortázar: al calor de su sombra. Revista Iberoamericana, 51(130), 7-20.

Zuluaga, H. A. B. (2009). Las estructuras clínicas en el psicoanálisis lacaniano. *Poiésis*, 9(18).