

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1997.8.869>

Didier ANZIEU, *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador.* Trad. de Antonio Marquet. México, Siglo XXI, 1993. 408 pp.

El primer acercamiento a un libro suele ser por su título. Y éste resulta, de entrada, muy atractivo. *El cuerpo de la obra* sugiere ideas interesantísimas, e invita a leer el libro. Donde las cosas empiezan a ser algo problemáticas es con el subtítulo: *Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador.* El trabajo creador evidentemente me interesa, me ha interesado siempre, como a cualquiera que se ocupe profesionalmente de la literatura, o que simplemente

sea un lector aficionado y apasionado. Pero ¿ensayos psicoanalíticos? ¿Qué sé yo de psicoanálisis, para poder hablar, y mucho menos opinar, sobre unos ensayos *psicoanalíticos*? Claro que la relación entre psicoanálisis y literatura no tiene nada de nuevo, hay docenas de trabajos que examinan la literatura (sobre todo a los autores) desde el punto de vista psicoanalítico. Sin embargo, mi acercamiento personal a ellos ha sido siempre desde afuera, con la precaución de quien intenta explorar un terreno bastante desconocido, y siempre he mantenido, respecto a esos estudios, una distancia prudente y cuidadosa; incluso he llegado a preguntarme, en más de una ocasión, si verdaderamente se pueden psicoanalizar las obras literarias, si vale aplicar el psicoanálisis de *esa* manera. De duda en duda, se impuso una conclusión: para bien o para mal, todos nos acercamos a este terreno tan peligroso con, por lo menos, un pie en el aire: la mayoría de los psicoanalistas manejan la literatura en segunda instancia, y lo mismo puede decirse de la mayoría de los literatos en cuanto se refiere al psicoanálisis. Por lo demás, son dos terrenos que desde siempre (es decir, ya desde Freud) han querido interpenetrarse y explicarse mutuamente. Sirva esto como una disculpa anticipada por lo que mis reflexiones acerca del libro de Didier Anzieu puedan tener de ingenuidad, y también de ignorancia.

En el Prefacio, el autor expresa el deseo y la esperanza de que el suyo sea un libro de múltiples entradas que, según los intereses del lector, se pueda abordar de distintas maneras. Así, el lector puede ver primero los motivos que tuvo Anzieu para escribir esta obra, en cuyo caso empezará por la primera parte: “El autor trabajado por la creación”; o bien querrá examinar la teoría que sustenta el trabajo, y entonces se dirigirá a la segunda parte: “Las cinco fases del trabajo creador”; también puede interesarle conocer los resultados del proceso, y se dedicará a la tercera parte de la obra, que consta de estudios monográficos acerca de cuatro escritores (Henry James, Robbe-Grillet, Jorge Luis Borges y Pascal) y un pintor (Francis Bacon), y de un trabajo relativo al chiste. Hay, además, en la segunda parte, un ensayo importante sobre *El cementerio marino*, de Valéry.

No abundan los autores que tengan la generosidad de permitirle tanta libertad a su posible lector. Es una actitud que harlo se agradece, y que aprovecharé para no referirme detalladamente a todo el libro —lo cual sería excesivamente largo— sino tan sólo a una parte, el ensayo titulado “El cuerpo y el código en los cuentos de Jorge Luis Borges”.

Antes de entrar al tema, son necesarias algunas precisiones en cuanto a las premisas en las que se basa Anzieu. En la primera parte hace una distinción de interés evidente, que consiste en deslindar *creatividad* y *creación*: la primera, dice, es “un conjunto de predisposiciones del carácter y del espíritu que pueden cultivarse” (p. 23) y que, aunque no se encuentran en todas las perso-

nas, sí aparecen en muchas; la creación, por su parte, “consiste en inventar y componer una obra, artística o científica, que responda a dos criterios: aportar algo nuevo [...] y [...] ver reconocido su valor por un público” (p. 24).

Desde el punto de vista psicoanalítico, la creación, como el sueño y el duelo, implica un “trabajo psíquico”. Sueño, duelo y creación son fases de crisis para el aparato psíquico. El trabajo de creación, como el del duelo, tiene que enfrentarse con “la falta, la pérdida, el exilio, el dolor” (p. 26); “realiza la identificación con el objeto amado y desaparecido al que revive, por ejemplo —dice Didier Anzieu—, bajo la forma de personajes de novela” (p. 26). Pero, incluso si una obra de arte es resultado de la elaboración de un sueño o de un duelo, “redistribuye de manera diferente la interacción de los procesos psíquicos primarios y secundarios”. Esta manera diferente es lo que quiere estudiar el autor.

En cuanto a la creación misma, Anzieu afirma que el autor no sólo trabaja, sino que es *trabajado por* la creación. Crear, además de trabajar, es “dejarse trabajar en el pensamiento consciente, preconsciente, inconsciente, y también en el cuerpo, o por lo menos en el Yo corporal...” (p. 53).

Para explicarse los caminos que llevan a lo que él llama el “despegue creador” (p. 58), Anzieu alude a las tres grandes crisis que se presentan en la vida de los seres humanos: crisis de la senectud, crisis de la madurez, crisis de la juventud. Sin detenerme a examinar cada una de ellas, sólo quiero subrayar algo que se dice de las creaciones de la madurez: “La sombra de muerte que se cierne sobre el hombre maduro lo confronta con la depresión” (p. 62). Todo lo pone en duda, pone en la balanza todo lo que ha hecho con todo cuanto ha dejado de hacer o de vivir.

Si quiere renovarse, le es preciso retirar sus afectos, abandonar, sufrir, [...] Tiene que separarse de una parte de sí mismo, que aceptar la pérdida de los seres, de los objetos aliados de esta pérdida que además han sido buenos con él. [...] En estas circunstancias, [...] crear es reparar el objeto amado, destruido y perdido, restaurarlo como objeto simbólico, simbolizante y simbolizado... (pp. 62-63).

[...]

Las literaturas de madurez —dice un poco más adelante— describen el esfuerzo del ser humano para hacer frente a la amenaza de su propia muerte, [...] y para dominar la congoja interior subsecuente (p. 67).

Siguiendo esta línea, Anzieu estudia en Borges el periodo que corresponde a su crisis creadora de la madurez, es decir, los cuentos escritos entre 1935 y 1953.

Empieza con "El acercamiento a Almotásim" (1935), cuento con el que Borges inicia su larguísima serie de notas biográficas y bibliográficas falsas. El despliegue de erudición que hay en este cuento, como en tantos otros, hace afirmar a Anzieu (siguiendo a Gérard Genette), que "la erudición en Borges se convierte en la forma moderna de lo fantástico" (p. 316). Para Anzieu, por medio de esta vena erudita en su obra, "Borges intenta parecerse a su padre —y superarlo". El parteaguas de la vida de Borges es la muerte de su padre, seguida por el accidente de la Navidad de 1938, a consecuencia del cual sufre una larga enfermedad, que casi lo lleva a la muerte. Después de esto es cuando Borges escribe los treinta y tres cuentos que Anzieu analiza, dividiéndolos en cuatro periodos de producción: el primero, de 1939 a 1942; el segundo, de 1942 a 1945; el tercero, de 1946 a 1949, y el último, de 1950 a 1953, que termina con el cuento titulado (simbólicamente, según Anzieu) "El fin".

Entre los cuentos del primer periodo se menciona, entre otros, "Pierre Menard, autor del Quijote"; aquí, dice Anzieu, se expresa claramente y empieza a realizarse "la identificación heroica de Borges con uno de los más grandes escritores españoles y el deseo de hacer, como él, una obra original a partir de modelos antiguos" (p. 317). Los diferentes aspectos de Menard, escritor de segunda línea en lo tocante a su obra conocida y autor de un proyecto genial para su obra realmente importante, la invisible, la que permanece inédita, apuntan, según Anzieu, a una interrogación subyacente en el cuento: "¿cuál es el verdadero rostro del accidentado, del enfermo, del ciego en que se ha convertido?" (p. 318).

La enorme complicación de "La biblioteca de Babel", en la que los libros "realizan todas las combinaciones posibles de los veinticinco signos fundamentales" (p. 319), representa, más allá de la biblioteca paterna, en la que Borges niño pasaba mucho de su tiempo, "una regresión, más arcaica y más creativa, a la infinita riqueza y a las reglas estructurantes del juego de intercambios verbales con la madre" (p. 319).

En esta primera serie de cuentos, que incluye también "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "Las ruinas circulares", "La lotería en Babilonia" y "Examen de la obra de Herbert Quain", entre otros, aparece el tema de la muerte, eco del accidente de la Navidad de 1938, pero en forma discreta. Donde el tema se vuelve esencial es en la segunda serie, que se inicia con "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941). Aquí aparecen en primer plano el tema del jardín encantado de la infancia y el tema del laberinto, que se repite infinitas veces, con variaciones infinitas, en los cuentos de Borges. El laberinto también es un elemento primordial en "La muerte y la brújula". En "Funes el memorioso", Anzieu encuentra varias alusiones al accidente de 1938: la oscuridad total en la que permanece Funes alude a la ceguera, o semiceguera, de Borges; la inva-

lidez de Funes refleja la de su autor: “imagen del inválido, imagen de lactante impotente para el cual la adquisición de un código —cualquiera— constituye la única contrapartida, la única reparación posible contra la carencia y el desamparo” (p. 321).

En “La forma de la espada”, la cicatriz del narrador recuerda la que tiene el propio Borges como resultado del famoso accidente, y la inversión de personajes que hace el narrador (se hace pasar por el héroe de la historia, en vez del cobarde delator) también tiene su correspondencia: “el escritor, que ha elegido sobrevivir produciendo relatos, es un cobarde comparado con el hombre de acción, que arriesga su vida con heroísmo” (p. 322). La vivencia traumática del accidente y la cicatriz que le quedó de él

[...] fueron soportables para Borges sólo movilizándolo un proceso de identificación con la víctima. [...] Este cuento reanuda un hilo interrumpido por el accidente, enlazando la prueba enfrentada al inicio de la madurez con el tema favorito del inicio de la juventud: convertirse en hombre es explicarse en un duelo con navaja, es exponerse a quedar marcado; pero quizá son los héroes los que prefieren la muerte a la vergüenza de vivir marcados. Quizás el escritor tiene la audacia de decir públicamente lo que cada ser humano guarda en secreto: el secreto de su propia cicatriz... (p. 322).

El tema de la identificación con la víctima vuelve en “El milagro secreto”, junto con el tema del tiempo detenido o, como lo llama Anzieu, “un tiempo desprovisto de duración” (p. 322). En este cuento, la obra que está escribiendo el personaje, que “de hecho es la historia de un hombre que delira” (p. 323), es vista por el autor del estudio como una alusión a la enfermedad de Borges después del accidente. Independientemente de esta relación un tanto cuanto forzada, Anzieu llega a una conclusión que no deja de ser interesante: “uno se salva de la muerte por medio de la creación; la vida real sólo es una repetición de la vida imaginaria” (p. 323).

Todo lo que sucede ocurre para repetir otra escena. El tiempo en los cuentos de Borges, dice Didier Anzieu, “evidentemente no podría ser el tiempo postedípico, lineal e irreversible; es el de la repetición inconsciente, y también el del nexo circular con la imagen materna” (p. 323).

Con “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” termina la segunda serie de cuentos, inscrita “bajo el signo de la muerte violenta, concebida como la simétrica inversa de las ambiciones, de los ideales, de las posibilidades creadoras de un ser humano” (p. 324).

La tercera serie de cuentos comienza con “El Aleph” (1945), que inicia el tema de la búsqueda mística. Le siguen “*Deutsches Requiem*”, “Los dos re-

yes y los dos laberintos”, “El muerto” y “El inmortal”, en los cuales se reafirman tres procesos: la búsqueda de lo divino, la simetría y la repetición; aquí aparece algo que Anzieu también llama “proceso” (y que yo me atrevería a llamar tema): “toda persona es un sistema de permutación de personas. [...] Un hombre que se cree un ser único sólo es la repetición de otro hombre” (p. 326).

“La secta del Fénix”, que forma parte del último grupo de cuentos, es interpretada por Anzieu como “un retrato irrisorio del acto sexual, que nunca es mencionado, y del vergonzoso secreto que lo rodea” (p. 328). En “El sur” se vuelve al delirio de Borges cuando es víctima de la septicemia, delirio que tiene dos contenidos, revelados en el cuento: el deseo de regresar a su casa, en el “sur”, y “la expectativa de morir de una cuchillada...” (p. 328). “El segundo contenido expresa, a través del temor a la muerte, [...] el fantasma, suscitado por el traumatismo de la Navidad de 1938, de un castigo físico por sus deseos sexuales y edípicos” (p. 329). Entre las variantes del duelo a cuchillo que aparecen en los cuentos de Borges,

[...] la de “El sur” expresa la culpabilidad edípica, la espera, casi podría decirse la esperanza del castigo por haberse atrevido a enfrentarse con el padre, desear eliminarlo y esperar reemplazarlo por la madre. [...] El accidente de 1938 coime a tal grado la espera de castigo que debió obedecer a los mecanismos inconscientes característicos de los actos fallidos” (p. 333).

En suma, dice Anzieu, después del accidente a Borges “sólo le queda morir” o producir algo diferente de lo que ha escrito hasta entonces. “No le queda más que renunciar a esa forma de competencia edípica y jugar su obra en otro nivel. [...] Cuando se dé cuenta de que lo logró, el accidente, la culpabilidad edípica, el horror al matrimonio y a la paternidad habrán perdido para él su importancia” (p. 334).

Anzieu también estudia la doble simetría especular en los cuentos de Borges. En su opinión, “La biblioteca de Babel” quizá sea el cuento “más original de toda la obra de Borges” (p. 341). Para él, la originalidad del escritor argentino radica en que “Borges construye sus cuentos [...] sobre lógicas derivadas de formas arcaicas de la imagen del cuerpo” (p. 349). Renueva el género fantástico

[...] imaginando una fonología fantástica, una estilística fantástica, una toponimia fantástica, una lexicología fantástica, una epigrafía fantástica y una paleografía fantástica —en una palabra, una lingüística fantástica, y hasta incluso un estructuralismo fantástico, antes de que este último se hubiera afirmado y dado a conocer (p. 349).

Desde el punto de vista psicoanalítico, el interés que presenta la obra de Borges, estriba en que deja entrever

[...] los procesos psíquicos inconscientes que operan en un hombre inválido, en una persona particularmente tímida, en un niño educado en una campana de cristal por mujeres abusivas, que permaneció toda su vida bajo la protección y la dependencia de su madre, sin buscar otras mujeres más que para breves encuentros; procesos inconscientes que hicieron posible que creara una obra genial en el plano cultural y dar [sic] solución a sus problemas por medio de una sublimación restauradora en el plano personal (p. 349).

A pesar de lo fragmentario de estas notas, espero haber mostrado que los análisis que en este libro se realizan resultan, para quien no es profesional del psicoanálisis, en ocasiones muy iluminadores, y en otros casos excesivamente misteriosos. De todos modos, dan lugar a una multitud de interrogantes, cuya investigación seguramente resultará enriquecedora para el estudio de la literatura.

Antes de terminar, quiero referirme a un detalle de esta obra que me ha llamado poderosamente la atención: el libro parece estar escrito casi exclusivamente en masculino. No sólo (como si no fuera suficiente) porque los creadores analizados son, todos, hombres. Anzieu afirma en el Prefacio que “se ha observado, hasta ahora, cuánto más numerosos son los hombres que las mujeres entre los creadores” (p. 24). Así nada más, sin comentarios, sin una sola interrogación sobre *por qué* eso es así (en caso de que sea efectivamente así); también —y eso se hace evidente con una revisión somera del índice de autores y de obras— porque de la enorme cantidad de referencias a otros autores, además de los que se analizan directamente, la parte que corresponde a nombres femeninos es verdaderamente pobre: se menciona dos veces a Selma Lagerlöf, a Marguerite Yourcenar y a Agatha Christie, y una vez a Colette. Por ningún lado encontramos a Marguerite Duras, a Nathalie Sarraute o a Simone de Beauvoir, por no hablar más que de las contemporáneas entre las francesas.

Tal parece que tanto *la* creación como *la* obra (ambas palabras femeninas tanto en francés como en español) palidecen y pasan a un segundo plano frente al *cuerpo* (masculino) de esa misma obra y a la persona de *el* autor, *el* escritor, *el* creador o *el* artista, a quien vemos pasar por la etapas de la vida y las crisis del *hombre*. ¿Y la mujer, en todo esto? ¿Será posible que, como dice Anzieu que sucede en la obra de Borges, sólo esté presente “como objeto sexual atribuido en recompensa al vencedor” (p. 345), y no interese para nada su participación en el proceso creador?

Como no tengo la pretensión de intentar un psicoanálisis del propio Didier Anzieu, me detengo simplemente en la pregunta, a modo de punto final de estas notas.

Flora BOTTON BURLÁ