

Ni metáforas, ni mitos: Un cierto comentarismo

Alberto Cardín*

"Incrementar, aunque sólo sea mínimamente, nuestra inteligencia de las obras literarias y su génesis" ¿Qué quiere decir esto?. Buscar el sentido que tales obras puedan tener para nosotros, lo que puede tener una doble traducción : aquello que objetivamente las obras son, o lo que ellas representan para nosotros independientemente de su realidad objetiva. Lo primero supone la posibilidad de acceder al nóumeno, a la esencia, una posición positivista que en general suele tener poco en cuenta la existencia del lenguaje. Lo segundo, la necesidad de restringirse al fenómeno, o tal vez, la negación, como pura ilusión, de lo primero, en cuanto que existe el lenguaje.

Las obras literarias están ahí, como una interrogación para nosotros. No son producto de la nada, sino de un múltiple condicionamiento, del que habitualmente suele privilegiarse una causa. Comprenderlas por la causa, o en sí mismas: tal es el problema.

Y da la impresión, que, ante esta disyuntiva, la elección de Mauron sea la de comprender por la causa, antes que por el texto, a pesar de las continuas protestas de objetividad . Ya que para él objetividad significa tanto reducirse al objeto, como establecer su determinismo, lo que generalmente quiere decir: adjudicar la objetividad a la causa (establecida por el crítico como principio verificable).

No se trata de un preconcepto del que esto escribe: la sicocrítica, que se quiere método de descubrimiento, parte de una premisa no explicada - o explicada sólo operativamente - la "superposición de textos". lo que la preaboca a una cierta comprensión de la obra : la de su contenido. Pero, además, a la hora de demarcarse de sus posibles concurrentes, los reduce a dos, que dice no ser más que uno:

La sicocrítica rechaza dos actitudes que sólo en apariencia se oponen: la primera consiste en vincular el conjunto de la obra con un accidente biográfico, más o menos fútil; la segunda consiste en el desarraigo de la vida imaginativa del escritor, ordenándola, bajo el pretexto de la independencia espiritual, en función de un pensamiento consciente, por ejemplo, una determinada especulación o elección metafísica. . . . lo que nos ofrece la noción de mito personal es una cierta coherencia y una cierta constancia de los procesos (el subrayado es nuestro A.C.) (p.212).

¿No existe acaso entre el azar que suponen el accidente biográfico o la elección metafísica, por un lado, y la constancia del mito personal, otras alternativas a la comprensión de las obras literarias? Bastaría con nombrar algunas: el análisis genérico, el análisis retórico de los textos, el análisis temático-diamérico (la trasmisión de los temas a través del desarrollo de los géneros), varias formas de análisis estilístico. . . Todos ellos fundados exclusivamente en la materialidad del texto, incluyéndolo en su grupo de transformaciones, y conmutándolo con sus opuestos desde el punto de vista de determinados rasgos que podrían constituir la configuración de ese núcleo al que se da el nombre de "autor".

No es este punto de vista de Mauron, que, aunque acogiéndose a la caución de ella no totaliza (falsa, pues toda síntesis totaliza). Toma como presupuesto la existencia del autor. Verifica el método sólo y siempre a nivel de autor, sin poner jamás en crisis el pre-concepto:

La sicocrítica, ya lo he dicho en la Introducción, no estudia la obra total, sino su base inconsciente, es decir, el mito personal. Interpretar el mito no es explicar la obra entera (p.219)

Pero sí reducir lo inconsciente al mito. Al menos lo inconsciente propiamente textual, lo que según él afectaría al "yo creador" (volveremos sobre ello).

La relevancia del mito

El significante, cosa de la que Mauron no habla mucho (entre otras cosas porque jamás, entre todos los psicoanalistas que cita, cita a Lacan) no se equivoca, porque su elección no es inocente. Y no porque se remita a una repetición obsesiva, sino porque consiste e insiste, como diría Lacan, es decir, remite a una serie que no es la de un autor, sino la de la lengua como tal. De ahí que la elección de la palabra mito resulte plenamente relevante para captar el intento de Mauron.

El mito personal, según él, "es una forma apriori de la imaginación" y añade: "la influencia siempre presentida y afirmada del carácter sobre el estilo no pudo nunca ser definido con precisión. Y es porque faltaba un término medio que permitiera la comparación entre una forma de reaccionar y una forma de soñar. El mito personal podría ser este término medio "(p.218) . Anteriormente lo llama "partitura musical única" (p. 205).

Adorno en su réplica del coloquio sobre "Sociología contra psicoanálisis", lo parafrasea así: "Mauron ha comenzado por definir el mito personal como una matriz en cuyo interior se insertaría la obra del escritor, una especie de apriori positivo, que determinaría un marco en cuyo interior se establecen todas las variantes posibles" (Barcelona, 1974, Martínez Roca, p. 123).

El intento parece ser el mismo de Lévi -Strauss en las MITOLOGICA: establecer por superposición las invariantes de los mitos dentro de un mismo grupo de transformaciones, hasta llegar a su núcleo último que es en definitiva un mito único, representado por el desanidador, cuyo sentido no es otro que el de colmar la brecha entre naturaleza y cultura.

La definición general de mito incluso llega a coincidir en ambos. Así Lévi-Strauss dice, al final de la "estructura de los mitos: "Si es verdad que el objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción (tarea irrealizable cuando la contradicción

es real), será engendrado un número teóricamente infinito de hojas, cada una ligeramente distinta de la precedente. El mito se desarrollará como en espiral. . ."¹

Lo que, en su aspecto más que de mediación entre carácter y obra, de síntesis no disyuntiva entre dos polos internos a una misma problemática, queda bien definido en la interpretación del "mito" de Moliere: ". . . su mito personal me parece que opone desde el principio dos figuras que más tarde coincidirán con los dos polos del esquema arquetípico cómico" (pág.281). O bien en la matriz con que representa el mito personal de Racine (p. 201).

La recurrencia de situaciones dramáticas (cuando se trata de textos narrativos) o de figuras obsesivas (cuando se trata de textos líricos), conducen así allá hipótesis del mito personal. Hipótesis a veces presentida por el mismo poeta, que ordena así en series sus propios textos, como Nerval con *Les chimères* o *Les filles du feu*. o que suponen la irrupción problemática de una figura naudita (para un autor que basa su creación en el control de sus medios estilísticos, como Valery), *La jeune Parque*, por ejemplo . Pero , a la vez, es la única hipótesis pertinente, es decir, la realidad subyacente misma:" Si es esquema de Racine es ilusorio ¿quién puede haber creado la ilusión? ¿El azar? Serían precisas demasiadas coincidencias. (p. 203). Ahora bien ¿un mito es una estructura narrativa o un contenido latente que se construye? Lo segundo suele recibir en general el nombre de estructura o modelo ¿por qué "mito", entonces? Por la sencilla razón de que primeramente no se define lo que es una metáfora, tropo que identifica por un lado con "figura", y que por otro lado da por sabido. Luego, porque para Mauron "metáfora" es cualquier figura retórica, cualquier forma que sea, ya que lo que le interesa es comparar o bien contenidos vehiculados por palabras equivalentes , o identidades de palabras que inducen sentidos disímiles o iguales. Como si la frecuencia de los términos aislados pudiera de por sí llevar a determinadas conclusiones (a las que no obstante llega mediante un proceso falaz que pasa de la frecuencia a la potencia, pasando por la atención flotante).

El mito no existe como tal, ya que éste es una estructura narrativa, pero, puesto que el texto nada interesa a Mauron, éste puede perfectamente apropiarse, de manera invertida, de lo que Jakobson y Lévi-Strauss decía en el prólogo a *Los gatos*: " Cada obra poética, considerada aisladamente contiene en sí misma sus variantes ordenadas sobre un eje que puede representarse como vertical, ya que está formado por niveles superpuestos: fonológico, fonético, sintáctico, prosódico, semántico, etc. Mientras tanto, el mito puede ser interpretado -al menos en el caso límite- sólo a nivel semántico, y en este caso el sistema de las variables (siempre necesario para el análisis estructural) está dado por una pluralidad de versiones del mito, es decir, por un corte horizontal practicado sobre un cuerpo de mitos, exclusivamente a nivel semántico ² . Confundido por el uso que los clásicos del psicoanálisis (Rank sobre todo, en su apéndice a *La interpretación de los sueños*) han hecho de los mitos, más que para identificarlos, para definir por conmutación la especificidad de la estructura del sueño, Mauron simplemente los ha asimilado. Su declarado afán de concreción, no le ha llevado a ver que lo que en la obra se manifiesta es precisamente la imposibilidad del mito, es decir, la imposibilidad de metaforizar absolutamente, manteniéndose el texto en un continuo pendular metafórico-metonímico, del que, según Roslato (*Ensayos sobre lo simbólico*) surge el goce.

Del mito a la persona

Y es que el trasfondo de todo está en la concepción psicoanalítica de fondo que subyace a la concepción de la obra de Mauron, fundamentalmente extraída de Kris, es decir, de la escuela de Nueva York, y su concepción del sujeto como centrado en torno a un yo al que el psicoanálisis debe fortalecer como medio de cura. Justamente lo que Lacan rechaza cuando habla de " esa basura de donde estaba el ello, hay que desalojarlo para poner el yo" (Seminario IX), como traducción del freudiano *Wo es War, soll Ich werden* (a donde ello era, yo debo advenir). La paráfrasis de Kris que Mauron hace es ejemplar:

Desembocamos así en el segundo problema antes invocado: ¿cuál es la relación de fuerzas entre fantasía inconsciente y escritor? Si el yo del escritor es débil o pasivo (a fortiori, si hay neurosis o sicosis), se convertirá en el servidor de su inconsciente; la obra escrita se transformará en sueño, en compromiso entre el rechazo de contacto con lo real, y la necesidad de descargar un potencial. Si, por el contrario, el yo es fuerte, captará la energía del inconsciente, y la hará trabajar en una construcción, que será la que nosotros tratemos de definir (p.215).

Se hallan aquí implicados al menos tres problemas: el de la diferencia entre sueño y obra de arte, como diferencia dominante/dominado; la existencia de un yo fuerte, concebido de manera sustantiva; y la concepción del inconsciente.

Este último parece concebirse de una manera bastante freudiana, como sistema Ics. relacionado con lo reprimido, y mediador entre lo somático y lo síquico, pero más próximo de la primera que de la segunda tópica, sobretodo de la perfeccionada en la *Nota sobre el bloque mágico*, en la que el inconsciente es concebido como mero conjunto de marcas, sin contenidos que engloba el sistema Pcs. El mito, además, se interpone entre el yo y el inconsciente como depósito de los fantasmas, constituyéndose en una especie de demiurgo de donde surge la verdadera eficiencia del inconsciente. Por su parte, el yo se divide en yo creador y yo social.

Nada que tenga que ver con el Yo ideal y el Ideal del Yo que constituyen el sistema de identificaciones, ni con ninguna de las instancias simbólicas que forman las series significantes. Y todo ello, porque, si bien a los poetas se les concede "el poder de reversibilidad" de que "carecen los enfermos", esta reversibilidad parece ser unidireccional y fijada para siempre en un sistema fijo - el del mito personal - que deja aflorar unas veces unas cosas y otras veces otras, produciendo así la fenomenalidad de la obra. La transferencia es algo que no tiene lugar en tal estructura inmóvil: "El arte tiene por fin biológico proyectar en torno nuestro las manifestaciones, las imágenes y las pruebas de un poder de síntesis

que se confunde con la vida misma y que, desde siempre, la mantiene contra la agresividad y el frío del mundo espacio-temporal, contra la soledad y el fraccionamiento" (p.239).

La regresión es concebida de manera igualmente genérica: "La creación correspondería a una madre reencontrada, pero a la que el niño sin recuerdo creer ver surgir de la nada. (p.232). Véase la diferencia con lo que Kristeva llama el resurgir (estructural, no genético) de lo semiótico en la obra de arte moderna: "Sin duda para todo escritor el acto de la escritura es un combate, un drama permanente con la función simbólica, en cuanto ésta es representada por el padre y el nombre del padre; y en este combate hay un tiempo de retorno de lo reprimido, que suprimido por la función simbólica se encuentra del lado de lo que la madre puede representar, figurativizar. Hay pues un segundo momento, ya que no consiste en comportarse como lo reprimido que retorna, en asumir una posición de esclavo con relación a un maestro enviado, sino en tomar posesión de tal posición, y es en este segundo momento donde la escritura se inscribe. . . (*La música y el anzuelo*, en R. de L.10/11,p.14).

Lo que falta en Mauron es precisamente una comprensión de las instancias del inconsciente, y de los que constituye su esencia misma, el objeto del psicoanálisis, esto es: el deseo.

Se esquelética representación de las relaciones entre el yo (el carácter), el mito personal, la escritura y la crítica se funda precisamente en esta carencia: El yo social no se distingue del yo creador, sino por su distinta manifestación en distintos individuos, es decir, no es más que una representación ideológica de la distinción entre hombre vulgar y artista, una representación demiúrgica en definitiva. Del mismo modo que el artista no se opone al enfermo como una sustancia a otra, ni siquiera por un distinto conocimiento del inconsciente (p.237). Ya que el inconsciente no se conoce de una vez para siempre, sino que se navega por él (aquí de nuevo la cuestión del yo fuerte).

Es una cuestión más de topología que de sustancias, que es al nivel al que, en definitiva, se sitúa Mauryon. Se trata de distinguir el triple registro que configura el inconsciente, y situarse en su interior. Se trata de situar al individuo con relación a las identificaciones sociales de su cultura propia, en la relación de demanda que lo liga a los emblemas sociales, a través de la identificación adéptica. Se trata de reconstruir a posteriori el camino por el que - de manera gratuita, y no por elección - uno ha llegado a ser artista y no neurótico - el principium individuationis- Todo ello dentro del espíritu empírico que hacía decir a Freud de Adler: "Admito inclusive la ventaja de Adler: Se trata de la ventaja de una estructura sietística impuestas las cosas, frente a una observación que se esfuerza tímidamente por hacerles justicia" (Freud a L. Andreas/Salomé: 15.1.1915).

Un empirismo que no es el de la prescindencia de la teoría, sino el de la inclusión del deseo - de las perturbaciones del deseo- en la construcción de la teoría, según una articulación significativa en la que nada está dicho de antemano, aunque exista la guía teórica que sirve de hipótesis (negarlo es hacer intervenir por la puerta trasera la ideología): "El cuidado que Freud manifiesta por el tiempo de la articulación significativa indica que su modo de interpretación de un texto reposa sobre el saber de que la presencia significativa que articula no dice lo mismo que el significado conceptual articulado. (*S'auto-risese?*, Scilicet, no. 6/7, p. 251).

Esto hace que la atención flotante tenga que situarse ante el texto atenta a descubrir sus múltiples niveles y la forma en que se articulan. No a partir del pre-concepto del autor, para hallar una unidad que ya está dada de antemano.

* El saber ni viene por ciencia infusa, ni se improvisa. Este artículo inédito constituye un ejemplo de cómo los temas y preocupaciones de Alberto Cardín son constantes en su trayectoria intelectual. Originalmente este texto fue presentado en 1978 como trabajo para el curso de doctorado sobre "Literatura francesa" y es uno de los capítulos que aparecen en el libro "Un cierto psicoanálisis" que publicará próximamente Ediciones Libertarias.

¹ Antropología estructural, BB,AA: Eudeba, , 1966, pag. 209.

² En Estructuralismo y literatura, BB.AA., Nueva Visión, 1970, pag.11.



REPUGNANTE QUE REPUGNA
EL CAUDILLO PONTIFICO
PARA CRISTIANIDAD
PARA LIEGOS POPULAR
OTRAS NUEVAS

ALUMNO DE VIVIR ASI ES
PARA RACIONALIZAR
HACER TOESA

ALBERTO CARDIN
MAESTRO DE TANTAS COSAS