

# La creación poética como resto en Julio Cortázar. Literatura y psicoanálisis\*

Miriam Di Gerónimo\*

La creación poética es de suyo difícil, sino misteriosa de aprehender. Porque, tal vez, constituya algo insondable, como acota Azorín: "El misterio del escritor no lo penetrará jamás nadie. El misterio de la obra literaria no será jamás por nadie esclarecido". Aún frente a este panorama tan desalentador he decidido reflexionar con uds. sobre este tema inabarcable que ha despertado las más controvertidas opiniones.

Una de las vías para tratar de dilucidar este enigma, podría ser, en principio, partir del origen etimológico del término *poeta*, éste deriva del adjetivo griego *poietés*, y éste del verbo *poiéo*, que significa hacer. En este sentido, el poeta es un hacedor. Según Ruiz Díaz, la palabra *poietés* es de aparición tardía en griego y es fruto de los prosistas Platón y Herodoto. Así como el sustantivo *poiesis*, aparece vinculado a la producción en general y después se circunscribe en poesía con un sentido próximo al de hoy, la palabra *poietés* designaba al productor tanto de leyes como en la acepción manual, artesano, fabricante, también con palabras, poeta. Él compone con la única herramienta que posee: el lenguaje. Empero, su producto no está construido desde un sin sentido, sino que, con su oficio, compromete, como toda buena literatura, un modelo de mundo.

Adolfo Ruiz Díaz en su artículo: "La dignidad del poeta según Píndaro" aclara que "la figura del poeta en sus varias versiones encarna una de la más decisivas formas del hombre frente a su destino". Es más, concluye en que este oficio parece resistir a todos los cambios, a todas las vicisitudes. De las tres versiones que el autor reconoce (poeta como inspirado, como artesano y como destino personal), me interesa destacar en esta ocasión las características de la primera. Este recorte no tiene otra justificación que la de ser un mero instrumento provisorio para delimitar un concepto que correría el riesgo de perderse en un espacio demasiado vasto y complejo. Pueden señalarse tantas ideas de poeta como poetas existan.

En la antigüedad griega, el término común para nombrarlo fue durante siglos *aoidós* (aedo), el cantor. Pero muy significativamente Píndaro prefiere otra palabra que es, de modo muy sugestivo, *sophós*, sabio. Así, en la traducción de sus versos, "poeta es el que sabe muchas cosas por naturaleza". En la concepción pindárica, el poeta-sabio no se hace por enseñanza, por arte, sino que su dignidad le viene por naturaleza. El poeta-inspirado es un transmisor, no un autor con connotaciones individuales. Es un intermediario entre los dioses y los demás mortales. Su función, como advirtieron los antiguos, es muy próxima a la del profeta y a la del adivino. En la encarnación más ilustre de la antigüedad, la inspiración aparece como un mandato divino que incita al canto, es un acicate ineludible. La inspiración coloca al

poeta fuera de las exigencias cotidianas, quiebra las limitaciones del tiempo y el espacio, las trasciende. Se vuelve testigo omnisciente de hechos que en cuanto hombre no ha visto. El dominio del poeta es el pasado. El pasado que los poetas recobran y cantan constituye, en esencia, lo que después se llamará cultura. El poeta es voz de valor trascendente porque es el custodio de la memoria de los suyos. (Hasta aquí la referencia a Ruiz Díaz).

En casi todas las épocas, los poetas se han sentido movidos a reflexionar acerca de su propio quehacer en sus propios poemas y cada uno de las composiciones que hablan de la particular creación se llaman *metapoemas*. Estos diseñan desde la falsa dicotomía forma-fondo, una poética. Pongo mi acento en algo que acabo de advertir: a lo largo de mi lectura de los clásicos, reconozco que son ellos, los hacedores, los que se acercan de modo más claro hacia la acotación más precisa del concepto poesía.

He dicho que en la concepción pindárica, el “poeta es el que sabe muchas cosas por naturaleza”. Acerca de qué cosas sabe el poeta que los demás humanos desconocen, esa es la pregunta sobre la que quiero ahondar en esta oportunidad. Pareciera que no hay una respuesta unívoca que satisfaga a todos. Sin embargo, el psicoanálisis puede intervenir con un aporte que yo considero muy importante.

Curiosamente, los poetas de distintas épocas han recurrido a las palabras-conceptos *Cosa* y *resto* para designar algo inefable de la creación poética.

Establecer relaciones entre literatura y psicoanálisis parece obvio en estos tiempos. Sin embargo, el acercamiento merece algunas precisiones. En mis investigaciones siempre lo he usado pero no para psicoanalizar al autor o a los personajes de una obra, sino como apoyo de la teoría. En esto coincido con Lacan. En efecto, como dice Francois Regnault: “No parece que haya en Lacan el propósito de percibir lo que el artista o la obra reprimen (Freud con respecto a Leonardo de Vinci) sino, más bien que la obra y el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía”. Lacan, pues, no aplicará el psicoanálisis al arte ni al artista, sino que aplicará el arte al psicoanálisis, pensando que el artista precede al psicólogo. En efecto, su arte permite hacer avanzar la teoría psicoanalítica,

un psicoanalista sólo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición, aunque ésta por tanto le sea reconocida como tal: la de recordar con Freud, que en su materia, el artista siempre le lleva la delantera, y que no tiene que hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino.

Sin tratar de establecer preeminencia de uno sobre otro -objetivo inconsistente en cualquier contexto- creo que literatura y psicoanálisis se nutren mutuamente. Es por esto que he decidido contornear el concepto de la Cosa, *das Ding* de Freud en un poema de Cortázar:

#### Resumen en otoño

En la bóveda de la tarde cada pájaro es un punto del recuerdo.  
Asombra a veces que el fervor del tiempo  
vuelva, sin cuerpo vuelva, ya sin motivo vuelva;  
que la belleza, tan breve en su violento amor  
nos guarde un eco en el descenso de la noche.

Y así, qué más que estarse con los brazos caídos,  
el corazón amontonado y un sabor de polvo  
que fue rosa o camino-  
El vuelo excede el ala.  
Sin humildad, saber que esto que resta  
fue ganado a la sombra por obra de silencio;

que la rama en la mano, que la lágrima oscura  
son heredad, el hombre con su historia,  
la lámpara que alumbra.

Julio Cortázar. Salvo el crepúsculo.

El título del poema ya anticipa que aquello de lo que se tratará no será algo completo, sino una parte, por eso *resumen*.

El primer verso comienza con dos metáforas que sugieren, en el caso de “bóveda”, cielo y en el segundo caso está explícita la relación “pájaro=recuerdo”. Quizá quiera decir algo como: “En la inmensidad inconmensurable como un cielo de mi mente, en esta tarde, aparecen recuerdos aislados, como pájaros”.

A continuación, sorprende el uso del verbo impersonal (“Asombra”), marca de una aspiración íntima del poeta: dejar de expresar algo individual, para universalizarlo, comprometiéndolo a todos. La experiencia ya vivida vuelve, como **imagen**, sin corporeidad, sin motivo: no depende de un movimiento personal, consciente y voluntario; pero vuelve, persiste. Aquí puede valer una aclaración de Lacan:

El objeto es por su naturaleza, un objeto reencontrado. Que haya sido perdido, es su consecuencia –pero retroactivamente. Y entonces, es rehallado sin que sepamos que ha sido perdido más que por estos nuevos hallazgos.

El objeto “persevera recomenzando” en palabras de Blanchot. Algo que pudo ser bello (“del lado de la obra está siempre lo bello”, dice Lacan) es sólo “**eco**”, no presencia palpable. La actitud que despierta este estado no es de violencia, sino de resignación porque siempre se repetirá así, sin consistencia concreta. Frente al fenómeno, mejor es abandonarse y entregarse. En el caso de Cortázar, toda la composición está atravesada por un indiscutible sello romántico: la tarde, quizá el atardecer, “el descenso de la noche”, el otoño, la nostalgia, “el corazón amontonado”, melancólico y la certeza de que aquello que fue “rosa” o “camino” está destinado a ser “**polvo**”. “El vuelo excede el ala”, dice el poeta. Una aclaración de Lacan, que parafrasea a Jean Laplanche, podría acotarse al respecto: “*La sublimación es un proceso que concierne a la libido de objeto*” y agrega: “*Das ding*, en la medida en que el hombre, para seguir el camino de su placer, debe literalmente contornearla”. El efecto del poema como producto es insatisfactorio: porque no colma el deseo, no se puede aprehender la vivencia intacta, la Cosa está velada. Lo que queda es un “resto” de algo que alguna vez estuvo y que no podrá apresarse nunca por entero. El resto se obtiene de una batalla que el poeta entabla con “la sombra”, quizá metáfora de muerte o de lo oculto, de lo velado, “por obra del silencio”, el objeto no está dicho, pero aún así el poeta vencerá con su obra. El resto será el resultado histórico, por tanto repetido, de toda experiencia poética. Sin embargo, se vuelve a intentar, porque vale la pena, porque “la lámpara que alumbra” es la escritura, proceso ineficaz, por incompleto, pero intento al fin del hombre de asir el recuerdo, lo que no está. La letra marca la diferencia entre la historia y la prehistoria. Es la letra lo que da al hombre su sentido histórico. Este metapoema representa el proceso mediante el cual un poema llega a plasmarse y da cuenta de las dificultades que debe sortear el poeta para moldearlo. El poeta, artesano del lenguaje, fabrica su obra. La metáfora externa del alfarero se impone aquí, es decir, se moldea una vasija en torno al vacío. “Todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío”, aclara Lacan en el Seminario VII sobre *La ética del psicoanálisis*, y agrega:

Ahora bien, si ustedes consideran el vaso desde la perspectiva que promoví primero, como un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa, ese vacío tal como se presenta en la representación se presenta como un *nihil*, como nada y por eso el alfarero, al igual que ustedes a quien les hablo, crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, *ex nihilo*, a partir del agujero.

Pero: ¿cuál es este agujero? ¿Cuál es este vacío? Representa a la Cosa. ¿Qué es la Cosa? Freud declara que “el objetivo primero y más cercano de la prueba de realidad no es encontrar en la percepción real un objeto que corresponda a lo que el sujeto se representa en ese momento, sino volver a encontrarlo”. “El mundo freudiano, es decir el de nuestra experiencia, entraña que ese objeto, *das Ding*, en tanto que Otro absoluto del sujeto, es lo que se trata de volver a encontrar”. Este objeto nunca ha sido perdido aunque se trate de encontrarlo. Ese objeto tampoco ha sido dicho. Se desliza entre las palabras y las cosas, en la ilusión que cree que las palabras corresponden a las cosas, ilusión desmentida, infinita y que, sin embargo, renace sin cesar. “La realidad no es verbal”, aclara Borges. La Cosa se situará pues, “entre lo real y el significante”.

“Esta cosa estará representada siempre por un vacío, precisamente en tanto que ella no puede ser representada por otra cosa —o con más exactitud ella sólo puede ser representada por otra cosa”, dice Lacan.

Desde el punto de vista de la cadena significante, será el significante faltante, el que hace mover la cadena, el cero de la serie de números.

¿Qué ha quedado de *das Ding* para el sujeto en ciernes? En el poeta, la escritura. No la representación y no el recuerdo de la vivencia real. Tan sólo la desesperación por su ausencia, dejando la impronta del desencuentro y la disparidad sobre las experiencias de la realidad, en una realidad que a) depende de, y b) no es otra cosa que el Otro del lenguaje.

Y la Cosa, en la definición que da Lacan cuando retoma y comenta a Freud en su *Seminario VII*, es “aquello de lo real que padece por el significante”.

La palabra es la estela que corre tras la nave, el surco que lo causa. De ambos es imposible saber si no es por las huellas. Pareciera escucharse en un susurro: “Sólo te es lícito procurar aquello que has perdido”.

Lo que no falta es la falta entre lo que tenemos y la experiencia mítica, mágica, fantástica, paradisíaca, perfecta de lo que tuvimos y perdimos. Lo que no puede faltar es el desengaño. Y no hay desengaño si no hay antes el engaño. Así sucede. Las percepciones de las cosas no armonizan con el recuerdo fundamental. No del todo. “Sólo en parte”. Una parte del complejo de representaciones, un “ingrediente” permanece idéntico, mientras que un segundo “ingrediente” varía. El objeto de la percepción se descompone: satisface el deseo y no lo satisface.

Leamos ahora el **epígrafe** del poema:

Ternura por este imposible pameo. *Glauco gongo de antigua gracia...* “Il faut le faire!”, como dicen aquí. *To love words*, confiesa Crosson, pero no son las palabras sino sus “similitudes amigas” (Valéry), sus imantaciones armónicas o rítmicas, esa música tan peligrosa pero que en su hora justa arranca lo verbal de una supuesta servidumbre significante y lo potencia a lo *metalingüístico*. *Aboli bibelot d’inanité sonore...* Claro que sí, Stéphane, y desde un olvido que acaso sólo yo rescato, también Tristan Dereme: *Les traits, les tresses, les détresses/ Atroces de ces Béatrices ...*

-Hoy se puso delicuescente –dice Polanco, más bien rabioso.  
-Qué querés que haga si está bogando en una galera con velas de esmeralda? –lo disculpa Calac.

Y también ternura por este balance que escribí en un sucio hotel del barrio latino, exorcismo acaso pero sobre todo afirmación de todo lo que ya nada podía quitarme:

Ahora, intentemos una aproximación a este **epígrafe**. He decidido considerarlo así puesto que es “una inscripción” que antecede al discurso, lo comenta, y, dice el diccionario, suele constituir un “resumen” de lo que vendrá después. Lo interesante en este caso es que el autor reflexiona años después, con distancia sobre la creación poética, en este sentido, se convierte en un juez de su propia obra. El primer sentimiento es de “ternura” por lo que no ha podido ser, por lo “imposible”, por lo que no fue ni será. Y esa es la contradicción: no se podrá apresar “toda” la experiencia, sólo una parte, pero esa parte será suficiente para constituir el poema, para que sea la sucesión de palabras que nosotros leemos. E inmediatamente el juego, fundamental en la poética cortazariana: alterar el orden en el intento de crear uno nuevo: así **pameo** en lugar de poema. Este cambio sugiere también el rechazo de lo convencional y la desacralización del *canon*. Probablemente el poema es este experimento que da a conocer pero que quiere liberar de connotaciones solemnes. Esta actitud de libertad es la que le permite reflexionar constantemente en sus obras sobre la naturaleza de las mismas, sin profesionalismos. El se consideró siempre un escritor “aficionado”, no profesional. En este epígrafe se observan:

- a) el tiempo que lo separa de la creación: “*Glauco gongo de antigua gracia...*”
- b) la imperiosidad, la necesidad de realizar algo aunque sea imposible, como un mandato interno, acicate indiscutible del cual el poeta no puede zafar: “Il faut le faire!”.
- c) La creación se producirá sólo por amor a las palabras o más bien por las relaciones que guardan entre sí. La cita del autor es de Valéry. Sin embargo, ya los mayas también habían advertido que la poesía se construye por las relaciones entre las palabras que se encuentran por primera vez. La poesía hace que las palabras dejen de ser sólo un significante vacío y se potencien para crear algo que está más allá del lenguaje. El poeta es alfarero del lenguaje, con esta herramienta crea un mundo que lo trasciende. En este aspecto, el autor aconseja abandonar el envoltorio, la cáscara verbal sin sentido, sin sustento, como observaba Stéphane Mallarmé. Y lo explica atinadamente con un ejemplo retórico del orden fónico, la aliteración: “*Les traits, les tresses, les détresses/ Atroces de ces Béatrices ...*” pero que, como siempre, guarda un sentido: los trazos, las rayas son trenza, soga que anuda y desanuda del objeto amado y perdido, en este caso, el ejemplo de la mujer amada por antonomasia. Beatriz de Dante en *La Divina Comedia*, es el nombre que, por sinécdoque, nombra a todas las de su clase por ser la más importante y más característica.
- d) Sigue el juego, ahora se incluye un posible diálogo de dos personajes ficticios que opinan acerca de este intento de poema y enjuician al autor. Polanco lo critica de decadente y Calac pareciera que asumiera una defensa situándolo en un espacio alejado de la realidad, en relación con la primera cita del epígrafe: “Glauco gongo de antigua gracia...”.
- e) Un acercamiento ahora al “balance” precedente. Pareciera que la

composición tuviera un movimiento de círculos concéntricos el poema es envuelto por un juicio del propio poeta y de personajes de ficción y posteriormente aparece la nueva consideración del poeta, cada círculo definido a sí mismo por tiempos diferentes.

- f) La creación poética tiene para Cortázar la función de exorcismo, de decir para aliviar una angustia mayor. Será mejor recurrir a su propia expresión en otro contexto: “arrancarse a tirones de palabras la obsesión de la alimaña”.
- g) Finalmente la “afirmación de todo lo que ya nada podía quitarme”. Justamente “la nada”, la certeza de haber orillado la nada y que eso ya es quizá la evidencia de haber encontrado lo que de veras le pertenece, lo que lo constituye y lo que modela el poema.

## Conclusiones

Las afinidades entre literatura y psicoanálisis son evidentes. Para Lacan el arte sirve al psicoanálisis, pero a su vez, el psicoanálisis sirve a la literatura, no para la interpretación de casos particulares, sino para algo fundamental: ser soporte para explicar la teoría poética, en este caso. Ambas se retroalimentan.

Comencé esta exposición con una percepción común, en parte, a los críticos de distintas épocas: “la actividad del poeta es asaz misteriosa, casi un enigma y está vedado penetrar en lo insondable”. Sin embargo, este veredicto constituyó para mí un desafío y así, intenté una resignificación de la propuesta griega, aguijoneada por el psicoanálisis. El poeta es un *sophs* (*sophós*), pero que tiene un saber de otra cosa. Tiene la capacidad de representar sobre el objeto perdido, o mejor dicho, es capaz de dar cuenta de la imposibilidad de representación. Puesto que el poeta intuye que no existe identidad entre la cosa y su representación, establece la diferencia entre las cosas y la Cosa. Así, el poeta tiene juicio, según Freud, en el sentido que puede discernir, en percepción presente, la distancia con respecto a la representación de *das Ding* ausente. La huella, la estela de la Cosa, el resto, el objeto perdido es la causa del sujeto y del poema.

El poeta es también un visionario, un vate. A diferencia de los demás ve, percibe y es capaz de transmitir esa disarmonía que permanece oculta para el común de los hombres. Está bastante unido a la concepción clásica.

En este trabajo he partido de la certeza, de la confianza del poeta griego en su sabiduría hasta llegar a la incertidumbre del poeta moderno que orilla la Cosa, sin mencionarla, pero que tiene la posibilidad de nombrar el vacío del que no se habla ni aún perciben algunos. En este sentido es iniciado, adivino. El, como elegido, descubre el desajuste y da cuenta de él, lo pone en palabras no como solución, sólo como enigma. Se cuestiona porque advierte la distancia que media entre el deseo y el resultado obtenido con el lenguaje signifiante. Descubre que lo seguro es que siempre lo acompañará la carencia: “Lo que te falta te abandona menos”, dice Silvio Rodríguez que es otro poeta.

## Bibliografía

### Fuente

Cortázar, Julio. 1984 “Resumen en otoño”. En: *Salvo el crepúsculo*. Buenos Aires. Nueva

Imagen, pp. 246-247. Cf. además p. 257.

## **Especial**

Braunstein, Néstor. 1995. *Goce*. México, Siglo XXI.

Lacan, Jacques. 1990. El Seminario de Jacques Lacan ; Libro 7; La ética del psicoanálisis. 1959-1960. Texto establecido por Jacques –Alain Miller. Buenos Aires, Paidós.

----- "Homenaje a Marguerite Duras...".

Regnault, Francois. 1995. El arte según Lacan y otras conferencias. Barcelona, Atuel-Eolia.

Ruiz Díaz, Adolfo. 1969. "La dignidad del poeta según Píndaro". En: Revista de estudios clásicos. t. XII. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.