



**LA DIMENSIÓN SOCIAL DEL SÍNTOMA.
DE LA LITERATURA MARGINAL
DE LA ÉPOCA VICTORIANA A
LAS SERIES DE LA TERCERA EDAD
DORADA DE LA TV.**

JUAN PABLO DUARTE

Artículo

Recibido: 01/04/2018

Aceptado: 12/05/2018

RESUMEN

Desde la relación que el incipiente psicoanálisis mantuvo con objetos culturales aún carentes de legitimidad en el ámbito artístico e intelectual (folletín literario, novelas por entregas, etc.), el presente artículo interroga las posibilidades heurísticas del abordaje psicoanalítico de las series de TV y el particular lazo con el espectador que plantean para el estudio de la dimensión social del síntoma.

PALABRAS CLAVE DIMENSIÓN SOCIAL DEL SÍNTOMA; CULTURA DE MASAS;
SERIALIDAD

ABSTRACT

From the relationship that emerging psychoanalysis had with cultural objects still lacking legitimacy in the artistic or intellectual field (serialised novel, etc.), this article interrogates heuristic possibilities of the psychoanalytic approach of the TV series, and its particular bond with the viewer, for the study of the social dimension of symptom.

KEYWORDS SOCIAL DIMENSION OF SYMPTOM; MASS CULTURE;
SERIALISED NOVEL

1. INTRODUCCIÓN

El seis de diciembre de 1907 Sigmund Freud pronuncia una conferencia sobre la creación literaria en el salón del editor Hugo Heller. Además de ser uno de los primeros miembros de la Sociedad Psicoanalítica de Viena, editor y distribuidor de la revista *Imago* y del *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Heller era uno de los principales libreros de la ciudad entre finales del siglo XIX y la década de 1920. Ubicada en el número tres de la calle Bauernmarkt, a solo unas calles del Palacio Imperial de Hofburg, su librería era el lugar de reunión de personalidades destacadas del mundo artístico e intelectual de la talla de Arthur Schnitzler, Gustav Klimt, Rainer Maria Rilke o Arnold Schönberg (Pogoriles, 2011). “Der Dichter und das Phantasieren”, traducido al español como “El creador literario y el fantaseo” (Freud, 1906-1908 [1992]), es el título del artículo en el que Freud pondrá por escrito algunas de las ideas que expuso esa noche de invierno ante unas noventa personas (p. 125). En este breve texto, Freud centra su reflexión en novelas breves, folletines y cuentos populares. Si bien la novela será

considerada años más tarde como el modelo de relato de su tiempo (Carrión, 2001 y Sibilia, 2009), el análisis de Freud excluye las obras de los exponentes “*más estimados por la crítica*” (p.132) y se enfoca en los escritores menos pretensiosos, autores que repiten con variaciones similares fórmulas narrativas. En relación a esta elección, cabe destacar un detalle: Freud se abstiene de mencionar los autores y títulos de las obras a que refiere su comentario. La incipiente cultura de masas parece abordarse aquí como un fenómeno marginal que puede ser leído desde el concepto de inconsciente, del mismo modo que los sueños, los lapsus, los chistes y la psicopatología de la vida cotidiana.

A más de un siglo de distancia del momento de aquella conferencia, en una época en la cual —desde hace décadas— las novedades de la cultura¹ de masas vienen aumentando sus márgenes de legitimidad como objetos de interés en el ámbito académico y artístico, se torna dificultoso calibrar el sentido que pudo tener aquella intervención de Freud. Aunque no se pretenda aquí realizar un abordaje histórico, esta dificultad guía el presente

¹ Dada la ambigüedad que implica el término “cultura”, es conveniente precisar que —salvo aclaración en contrario— en este texto referirá principalmente a las producciones artísticas, científicas, filosóficas, poéticas, arquitectónicas, musicales, etc.

trabajo. La relectura de este texto tiene como finalidad plantear una reflexión acerca de la relación entre la teoría psicoanalítica y la cultura popular.

En la actualidad se verifica un fuerte interés de la teoría lacaniana por este tipo de manifestaciones culturales, especialmente desarrollado en relación al discurso cinematográfico de alcance masivo. Slavoj Žižek dedica numerosos trabajos al cine de Hollywood con referencias que abarcan desde la obra de Hitchcock (Žižek, 1994) a *Matrix* de los hermanos Wachowski (Žižek, 2003). Series televisivas tan distantes en el plano narrativo como *24* (FOX: 2001-2010) y *The Wire* (HBO: 2002-2008) tampoco pasaron desapercibidas en la obra escrita y las intervenciones del filósofo esloveno, que hace del dominio referencial de la cultura pop una marca distintiva en su lectura de la obra de Lacan. La ficción televisiva ha sido objeto de análisis de figuras de primer orden del campo freudiano. Jacques Alain Miller, se refiere a *The Wire* como una serie que “nos muestra un vistazo de la matriz de la que somos los efecto” (Miller, en Voruz, 2015: 245), y Eric Laurent la menciona como uno de los ejemplos que muestra el relevo del relato cinematográfico por el serial televisivo en la cultura contemporánea (Laurent, 2016). Pero el interés del

psicoanálisis por las series no se agota sólo en las más valoradas por la crítica. Gerard Wajcman aborda la mirada científica a través de series como *CSI* (CBS: 2000-2015) y *Numb3rs* (CBS: 2005-2010) —a las que considera “mediocres y aburridas” (Wajcman, 2010, pág. 201)— o la concepción de sujeto “a las antípodas de Lacan” (Wajcman, 2015) que se desprende de *Lie to me* (FOX: 2009-). Desde hace algunos años, las series de televisión forman parte de los contenidos de publicaciones argentinas especializadas en la intersección entre el cine y el psicoanálisis. En su edición de julio de 2012, el *Journal Ética & Cine* dedica íntegramente un número a lecturas de series americanas, europeas y de producción local. La revista *Psine* cuenta con una sección sobre series e incluso abre su último número con una reflexión en torno a la creciente relevancia de estas producciones y el cine (Paulozky, 2017).

La cultura del rock es una referencia menos habitual que el discurso audiovisual en la bibliografía psicoanalítica de habla hispana. *Los Beatles y Lacan: un réquiem para la Edad Moderna* de Henry W. Sullivan fue recibido por un crítico como una anomalía y un “maravilloso capricho” (Hax, 2013) del autor. Tomando como

parámetro el cine de autor, lo mismo podría decirse del abordaje del cómic y la novela gráfica, objetos que comienzan a ser considerados relevantes en la lectura del contexto social a partir de los nuevos contratos con la verdad que contribuyen a instaurar con sus lectores (Carrión, 2016). En el marco de una disciplina que —desde sus inicios— encontró en diferentes manifestaciones artísticas un terreno fértil para impulsar sus investigaciones, la reflexión en torno al estatuto y características de los objetos escogidos para ello podría ser considerada de relevancia.

De manera recurrente, Freud encuentra en autores representativos de la tradición literaria occidental una anticipación a los planteos psicoanalíticos. En agosto de 1930, al momento de recibir el Premio Goethe, señalaba que este autor se aproximó por intuición a conclusiones que el psicoanálisis confirmaría con posterioridad (Freud, 1927-1931 [1992]). Sin forzar demasiado las cosas, podría suponerse que esta misma idea abarca también a otros nombres omnipresentes en su obra, tal el caso de Sófocles y Shakespeare, por mencionar algunos de los más destacados. Pero en *El creador literario y el fantaseo* los títulos y nombres no tienen mayor importancia. Se trata de la literatura de masas un modelo de relato desde el cual es posible

descifrar el contexto en el cual se inscribe el síntoma de una época en su dimensión social.

2. LA DIMENSIÓN SOCIAL DEL SÍNTOMA, LA LITERATURA MARGINAL Y LAS SERIES DE TV

La “dimensión social del síntoma” (2005 [1996], p. 16) es una expresión presente en *El Otro que no Existe y sus comités de ética*, uno de los seminarios de referencia para el estudio de los fenómenos de la civilización desde la teoría psicoanalítica lacaniana. Aquí, las civilizaciones son definidas como: “...un sistema de distribución del goce a partir de semblantes. (...) un modo de goce, incluso un modo común de goce, una repartición sistematizada de los medios y las maneras de gozar” (1996, p. 18). Es posible leer *El Creador literario y el fantaseo* como el análisis una modalidad en que puede operarse esta distribución del goce a partir de una forma narrativa. Los recambios generacionales modifican el lazo entre una obra y su público. El contexto del lazo social en que el folletín y la novela breve estuvieron asociados a lo popular no sólo quedó definitivamente atrás, en muchos casos, el tiempo invirtió el orden de cosas, aumentando la estima de la crítica hacia estos objetos. Como señala Eloy Fernández Porta:

Los que acceden al poder cultural se ocupan de que su *cultura pop* —la que les corresponde por formación, por época, quizá por edad— sea presentada y empaquetada como cultura pop denotativa —y, en última instancia, como alta cultura—. El pop es lo que le gusta a la generación inmediatamente posterior a aquella que acaba de ocupar el poder; lo demás, media mediante, es alta cultura (Porta, 2010, pág. 19)

Las series de la Tercera Edad de Oro de la televisión americana constituyen una parte fundamental de la cultura pop de la generación actual, “la generación del milenio”. Al igual que los folletines y novelas baratas, su pregnancia en la subjetividad no tardó en despertar críticas y sospechas. El énfasis en su “recepción festiva” y en una supuesta primacía del guión sobre el registro (Koza, 2013), de la información sobre la interpretación, el carácter incompleto de la obra o la inversión de tiempo que plantea al espectador (Asmar Moreno, 2017) son algunas consideraciones de la crítica cinematográfica actual. Sin embargo, desde el psicoanálisis, algunos autores no tardaron en señalar la utilidad del lenguaje televisivo para pensar los síntomas de la época actual. Eric Laurent no duda en señalar que asistimos a una

“época de muerte del cine”. Refiriéndose a *The Wire* (HBO: 2002-2008), señala que las series logran demostrar un imposible que no puede ingresar a la forma del relato cinematográfico (Laurent, 2016). Gerard Wajcman sostiene que “*nuestro mundo está estructurado como una serie americana*” (Wajcman, 2010, pág. 152) y Marie-Hélène Brousse las concibe como objetos que “*siguen el camino de la pulsión por medio de los cambios que han ocurrido en el orden simbólico*” (Brousse, 2015, pág. 237).

Superando la clásica disputa entre apocalípticos e integrados, el psicoanálisis encuentra en la cultura de masas una nueva posibilidad de lectura de lo social y sus síntomas. En este contexto *El creador literario y el fantaseo*, puede ser leído a modo de un antecedente de este tipo de abordajes.

3. DE LOS FENÓMENOS MARGINALES DE LO PSÍQUICO A LA LITERATURA MARGINAL

Luego de un preámbulo, en el que se puede leer de manera sucinta la interpretación psicoanalítica de fenómenos tales como el juego infantil, las fantasías neuróticas, la actividad onírica, el humor y los sueños diurnos, Freud ataca el problema fundamental de

su conferencia: ¿de qué manera el creador literario logra conmover a sus lectores, provocando sensaciones de las que estos siquiera se creían capaces? Este interrogante será resuelto al suponer una identificación del lector con determinados elementos presentes en la obra literaria. Al hacer de sus personajes encarnaciones de deseos insatisfechos —en última instancia de naturaleza sexual— el creador literario logra sortear las barreras de la represión a partir de la técnica artística, generando una representación de elementos reprimidos cuya presencia Freud verificaba en las neurosis de su tiempo (Freud, 1906-1908 [1992]).

Las formas clásicas, que encontrarán en los trágicos y épicos —antiguos y modernos— algunos de sus más conspicuos exponentes, se presentan a Freud poco adecuadas para la indagación de este fenómeno. ¿Acaso las dificultades que supone el hecho de que estos autores recojan materiales ya listos en lugar de crearlos libremente (p.137) habría sido un motivo suficiente para renunciar a ellos? ¿El naciente psicoanálisis no obtendría mayor legitimidad al anclar sus conceptos en las obras más representativas del canon cultural de la tradición europea?

Apenas habían pasado siete años desde la publicación de *La interpretación de los*

sueños. Considerada por Freud su obra más importante (Freud, 1900 [1998] y Ellemberguer, 1970), es además la que contiene la mayor profusión de referencias literarias (García de la Hoz, 1993). En *Die Traumdeutung*, la gran literatura —presente tanto en los mitos, sagas y libros sagrados como en las obras de autores de la talla de Goethe, Shakespeare, Schiller y Heine— se enlaza a los sueños y fantasías propios y de pacientes provenientes de la alta burguesía vienesa de finales del siglo XIX. De este modo, formaciones tales como “los sueños de muerte de personas queridas” son asociados a los reiterados ejemplos de rivalidad paterno-filial presentes en los testimonios de la mitología griega, la historia de Edipo se convierte en la expresión de “un material onírico primordial” (p. 275) que deriva de inclinaciones incestuosas asequibles a la escucha psicoanalítica y la tragedia de Hamlet, en una variación de la historia de Edipo en la que se pueden percibir de modo inhibido las fantasías que en aquella se concretan de manera acabada. La demostración freudiana también se apoya en la literatura religiosa, puntualmente en uno de los libros canónicos de la Biblia hebrea —*El Cantar de los cantares*— en cuya interpretación se explicita el modo en el que, desde tiempos remotos, la

comparación y la alusión han servido a la expresión de fantasías sexuales.

Un par de años más tarde, en *Psicopatología de la vida cotidiana* (Freud 1901 [2010]), Freud ilustra con ejemplos de *Ricardo II* y *Don Carlos* —escritos por Shakespeare y Schiller respectivamente— algunas de las motivaciones inconscientes presentes en las equivocaciones en el habla. También retoma un ejemplo de Ernest Jones sobre los relatos *Humo y Padres e Hijos* de Iván Turgénev para ejemplificar la presencia de mociones hostiles en la deformación y olvido de nombres propios. Algunas páginas más adelante, discute con Miguel de Cervantes la exactitud psicológica de un juicio pronunciado por Sancho Panza referido a un acto sintomático y elogia a August Strindberg su peculiar talento para el discernimiento de las acciones sintomáticas.

El proyecto de convertir al psicoanálisis en el relevo científico de supersticiones y creencias presentes en libros sagrados y leyendas, es expresamente formulado en el cuarto apartado de esta obra. Paralelamente, el establecimiento de analogías entre los recuerdos encubridores y olvidos de recuerdos penosos con las sagas y mitos, contribuyen a probar la universalidad de

estos fenómenos. Más adelante, algunos elementos recurrentes de la literatura clásica —muy habituales en el terreno religioso— tales como los mitos del paraíso y del pecado original, Dios, el bien y el mal y la inmortalidad permitirán a Freud situar al psicoanálisis en la tradición y proyectar su campo de estudio. La *metapsicología* —término utilizado por primera vez en un pasaje de esta obra que no reaparecerá sino catorce años más tarde— será la ciencia llamada a transformar en “psicología del inconsciente” (p. 251) lo que en aquella literatura era una psicología proyectada hacia el mundo exterior.

Cuatro años más tarde, en *El chiste y su relación con el inconsciente* (Freud, 1905 [1991]) Freud mixturará parte del tesoro literario de occidente con la inagotable tradición oral del humor judío y las ocurrencias aparecidas en publicaciones dedicadas a géneros menores —tal el caso de los semanarios de humor político o artículos periodísticos de diverso tipo—. Al igual que en las obras antes citadas, abundan aquí las referencias a los trágicos antiguos y modernos. Ya sea que se tornen objeto de los más variados chistes y juegos de palabras o se utilicen para explicar sus mecanismos de construcción, los personajes de Ovidio, Hesíodo y Homero —por mencionar

algunos de los más célebres— son tan útiles como los de Shakespeare, Goethe y Schiller, cuya presencia retornará con mayor profusión en la obra de Freud (García de la Hoz, 1993). Heinrich Heine, por muchos considerado el escritor más representativo del romanticismo, (Elleberguer, 1970) es el autor más citado por Freud a lo largo de este texto². Una ocurrencia de Hirsch-Hyacinth, gracioso personaje aparecido en los *Reisebilder* en el que Freud reconoce el alter ego del propio Heine, no solo sirve para ilustrar uno de los mecanismos centrales de la técnica del chiste —la condensación— sino que además permite postular un lazo universal entre el chiste y las condiciones subjetivas de su autor.

Un sinfín de ocurrencias satíricas de Heine, brindará a Freud la ocasión de ilustrar los modos en que el inconsciente revela su secreto en formas del lenguaje como el doble sentido, la alusión, la acepción múltiple, el equívoco, el juego de palabras, la unificación de elementos dispares, las semejanzas en lo desemejante, las analogías, lo tendencioso, la obscenidad, etc.

La interpretación de los sueños, Psicopatología de la vida cotidiana y El

chiste y su relación con el inconsciente, constituyen obras fundamentales del *corpus* freudiano en las que, como señala Jacques Lacan, los primeros objetos científicos de la experiencia analítica son expuestos mediante el análisis de fenómenos marginales de la vida psíquica, como lo son el sueño, el lapsus y la ocurrencia chistosa (Lacan, 1958-1959 [2014]). Los síntomas y formaciones marginales de la vida psíquica, encuentran su lugar en las obras clásicas del canon literario occidental ¿Esto significa que este tipo de obras tienen una mayor potencia heurística par la investigación psicoanalítica?

Buena parte de las obras literarias citadas en aquellos textos pertenecían al acervo común de europeos —mayoritariamente, franceses, alemanes o ingleses— que accedieron a una educación clásica. Como señala Henry Elleberguer, la estricta disciplina intelectual impartida por estas instituciones implicaba, entre otras cosas, un intenso contacto con la cultura greco-romana. En estas instituciones, la relación a la literatura escrita en latín durante veinticinco siglos, se establecía en arduos ejercicios de memorización,

² Es notoria la frecuencia con la que Freud alude a Heine en *El chiste y su relación con el inconsciente*. Al dar inicio a su seminario sobre las Formaciones del inconsciente Jacques Lacan se referirá a Heine como una fuente de la que Freud “verdaderamente se empapa” (Lacan, 1957-1958 [2010. P.24]).

composición y traducción —verdadera ascesis que ha sido comparada con los ejercicios espirituales de los jesuitas— cuyo fin radicaba menos en el placer estético que en la obtención de mayores capacidades de concentración y síntesis mentales. Esta misma disciplina también hacía de la familiaridad con autores modernos de diferentes países —en sus lenguas originales— algo natural. Acerca de este particular clima intelectual de la Europa decimonónica, Ellenberguer sostiene:

El francés, el inglés o el alemán que seguían una educación clásica eran así más ingleses, franceses o alemanes que sus descendientes actuales, pero al mismo tiempo más europeos, porque todos ellos compartían el conocimiento de la base común de sus culturas respectivas. Compartían además un tesoro común debido a su conocimiento de los clásicos. Eran capaces de reconocer numerosas citas y alusiones de autores griegos y latinos, lo que pocos conseguirían hoy. Por ejemplo, no era nada extraordinario epigrafiar un libro científico con un verso de Virgilio, como hizo Freud en La interpretación de los sueños. No solo Rousseau o Puysegur, sino también contemporáneos, como Frazer o Myers, lo hicieron. Esperaban que el lector entendiera la cita, la localizara en el contexto del poema, y captara su significado (Ellenberguer, 1970: p. 303).

Una “atmósfera de cultura clásica

intensiva que impregnaba todos sus pensamientos” es — según sostiene Ellenberguer— uno de los elementos imprescindibles para comprender a Freud, sus maestros y contemporáneos (p.514). En esta línea, podría suponerse que, más que apuntar a una legitimación cultural del psicoanálisis, los tesoros literarios que exhiben las obras de Freud, podrían haber constituido el lenguaje común en que el descubrimiento del inconsciente se transmitió en el contexto de la Europa cultivada de fines del siglo XIX. Pero sucede que el uso de estas referencias también podría sugerir la idea de una jerarquía literaria en lo que hace a la legitimidad de las fuentes del psicoanálisis. ¿Sería acaso impensable que los escritores inmortales hayan descifrado para siempre el alma humana y que, por este motivo, el canon literario sea a su vez la fuente por excelencia de todo aquel que se introduce al estudio del inconsciente?

Después de todo, autores nada desdeñables adhirieron a esta perspectiva. Por aquellos años, el Olimpo literario ofrecía a Karl Jaspers una verdadera garantía en la formación del investigador del alma humana. La *Psicopatología general*, en su afán de dotar de autonomía al saber clínico-psicológico en un contexto orientado mayormente hacia la

reducción de los fenómenos psíquicos al saber médico, apela a esta literatura como una de sus fuentes primordiales³. Siguiendo la popular sentencia del “eres lo que lees”, Jaspers introduce a las fuentes literarias de su “Psicología de la comprensión” con esta sugestiva frase:

Para todo investigador es asunto de su nivel humano qué y cómo puede comprender. Los actos creadores de la comprensión han sido hechos en los mitos y en la comprensión de los mitos, por los grandes poetas y artistas. Solo el estudio detenido, durante toda la vida, de Shakespeare, Goethe, los trágicos antiguos, también de los modernos, por ejemplo Dostoievski, Balzac y otros nos proporcionan la contemplación interior, el ejercicio de la fantasía comprensiva, la posesión de imágenes y figuras, por los cuales puede ser guiada la comprensión actual concreta (...). Solo el trato con los grandes poetas y con la realidad de los grandes hombres crea el horizonte en donde se vuelve esencial e interesante también lo más destacado y lo más mediocre (Jaspers, 1999, p. 355).

Quizá esta frase también contribuya a obtener algún reflejo del clima intelectual de la psiquiatría de la época. Después de todo, como indica Pérez Rincón, la *Psicopatología General* no solo fue considerada un texto obligatorio en la formación del especialista durante varios años en diferentes lugares del mundo. Además, el diálogo entre la escuela alemana y francesa que la obra expone, expresa en sí mismo la historia de la psicopatología del siglo XIX y buena parte del XX (Pérez Rincón, 1999). Pero, así como los rigores de la educación clásica formaron aquellos lectores europeos de elite que —luego de arduos trabajos— eran capaces de contemplar con plenitud los frutos de una larga tradición, la revolución industrial y la prensa de masas (Marco *et al.*, 1984), sumadas a los avances en la alfabetización que comenzarían a producirse durante el siglo XIX (Sibilia, 2009) creaban un nuevo tipo de lector y ¿por qué no? una nueva relación a la cultura.⁴

Es esta nueva forma de lectura la que aborda Freud en “El creador literario y el fantaseo”. Aunque no lo mencione

³ Desde la concepción de Jaspers, la filosofía constituye otra fuente fundamental en el esclarecimiento de la comprensión. En la *Psicopatología General* el autor indica rastrear los fundamentos de la comprensión en la filosofía antigua, especialmente en Platón, Aristóteles y los estoicos. San Agustín es para Jaspers quien aporta “el mundo entero de la comprensión occidental del alma”. La *Fenomenología del Espíritu* de Hegel está incluida como la única obra sistemática sobre el tema y mientras que Søren Kierkegaard y Friedrich Nietzsche son calificados como “enteramente únicos y los más grandes de todos los psicólogos comprensivos (Jaspers, 1999, p. 356)

expresamente, puede inferirse con facilidad que los escritores que serán la materia de su comentario, son los autores de los folletines literarios y novelas de aventuras que circulaban abundantemente durante el siglo XIX y comienzos del XX en urbes como Viena, París y Londres. Esta literatura se asoció a un público mediocre y fue poco estimada por la crítica, pero no pasó desapercibida en la *intelligentzia* europea. Freud no necesita explicitar a su auditorio —ni ante los lectores del periódico *Die Zeit* donde sería publicado al día siguiente— las obras ni los autores a que se está refiriendo más que con esta lacónica alusión:

... prescindamos de los poetas que recogen materiales ya listos, como los épicos y trágicos antiguos, y consideremos a los que parecen crearlos libremente. Detengámonos, pues, en estos últimos, pero sin buscar, con miras a aquella comparación, a los poetas más estimados por la crítica, sino a los menos pretenciosos narradores de novelas, novelas breves y cuentos, que en cambio son quienes encuentran lectores y lectoras más numerosos y ávidos (Freud, 1906-1908 [1998], p. 132)

Podría resultar paradójico que, llegado al corazón de la elite cultural vienesa, Freud hable sobre un género literario menospreciado y marginal a ese contexto. Considerada por los médicos un veneno que afectaba el cuerpo y la mente de las jóvenes y un mero negocio por la alta cultura, esta literatura no poseía mayor dignidad que aquella que la psiquiatría decimonónica adjudicaba a las formaciones del inconsciente; al igual que éstas, se trataba de un fenómeno residual, marginal, si no en el sentido psiquiátrico, en el sentido pleno de ambos términos. Desde este objeto, que difícilmente podría ser considerado artístico, Freud interroga el misterio de la creación artística en el terreno de la literatura y su lazo con los lectores.

4. EL HÉROE Y LA AVIDEZ POR LO QUE NO CESA DE ESCRIBIRSE

“Aidez” es el término que escoge Freud para nombrar el particular modo de lazo que se produce entre estas obras y sus lectores. Las ansias de conocer la continuación de la ficción, daba lugar a fenómenos desopilantes. Tal es el caso de la multitud de lectores americanos

4 Siguiendo al escritor e historiador de medios de comunicación Roma Gubern, también podría decirse que esta “nueva relación” entre la audiencia popular y un objeto literario constituiría una reedición laica de la serie que se inicia en la literatura oral clásica y se continúa en la literatura sagrada (Marco, et al, 1984).

que, en 1841 se agolparon en el puerto de Nueva York preguntando a gritos a las tripulaciones inglesas si Neil Trent —una de las protagonistas de la novela por entregas *The Old Curiosity Shop*, escrita por Dickens entre 1840 y 1841— continuaba con vida (Carrión, 2011, y Artusi, 2013). El fuerte enganche con sus lectores que propiciaba la literatura de ficción llevó a que se la considere un producto ajeno a la verdadera cultura. Desde comienzos del siglo XIX algunos médicos advertían acerca de los prejuicios físicos y mentales que podría acarrear el alejamiento de las faenas de la vida real que ofrecía el refugio en la ficción (Sibilia, 2009)⁵. Desde la perspectiva freudiana, los efectos de esta literatura reposarían en una fuerte propensión de los seres humanos a habitar en “castillos en el aire” (p. 128) de la fantasía. Relevo adulto del placer infantil que se extraía del juego, la fantasía compartiría el mismo fin: insertar las cosas del propio mundo en un nuevo orden más agradable. Pero, en presencia de los poderosos efectos que estos productos provocaban en los

lectores, podría suponerse que este nuevo orden no se limitaría a producir un placer estético sino que implicaría además un cambio en su economía libidinal. Impulsado por políticas de alfabetización dirigidas a las clases populares y la extensión de la prensa de masas, entre otros fenómenos este cambio en el contexto social, determina un nuevo modo de goce común la lectura ávida de novelas y folletines con propósitos de evasión de la realidad.

Al escoger una literatura de escasos valores estéticos para la época, Freud se permite interrogar psicoanalíticamente aquel jardín privado de juegos donde el deseo inconsciente encuentra una articulación en el lenguaje y la pulsión se enlaza a un nuevo objeto. La figura del héroe es para Freud un elemento de peso para comprender el papel de la fantasía inconsciente en la relación libidinal que el lector establece con la literatura de ficción. Más allá de las formas singulares que pueden asumir en cada caso, el tratamiento que Freud hace de estos personajes apunta a esclarecer la dinámica propia que rige la relación a

5 Incluso Freud estaba en contacto con la idea de una literatura tóxica desde hacía tiempo. Entre las asociaciones en torno a “El sueño de los abejorros” —comunicado en *La interpretación de los sueños*— una sus pacientes evoca el temor de que el veneno de la literatura de Guy de Maupassant haya caído en manos de su joven hija (Freud, 1900 [1998]). En *El creador literario... advierte incluso que el refugio en la fantasía constituye el estadio previo a la caída en la neurosis o en la psicosis, idea que también podremos encontrar muchos años después en “Los caminos de la formación del síntoma”, una de las Lecciones de introducción al psicoanálisis escrita entre 1916 y 1917.*

estos objetos:

Si al terminar el capítulo de una novela he dejado al héroe desmayado, sangrante de graves heridas, estoy seguro de encontrarlo, al comienzo del siguiente, objeto de los mayores cuidados y en vías de restablecimiento; y si el primer tomo terminó con el naufragio, en medio de la tormenta, del barco en que se hallaba nuestro héroe, estoy seguro de leer, al comienzo del segundo tomo, sobre su maravilloso rescate, sin el cual la novela no habría podido continuar (Freud, 1906-1908 [1992] p. 132).

Desde esta perspectiva, la invulnerabilidad, la excepcionalidad del héroe es lo que garantiza que la historia permanezca esencialmente inacabada, al menos hasta que sus acciones restablezcan algún tipo de orden o estabilidad. Ciertamente, el héroe puede encarnar diferentes virtudes, pero resulta interesante que, más allá de esto, el héroe constituya el elemento que hace de esta literatura un objeto de satisfacción, una vía para obtener el

placer que se obtenía del juego en la infancia y al que jamás podría renunciarse⁶. La carencia de originalidad a la que alude Freud para caracterizar este género literario se compensaría con la satisfacción incesante de una ficción que prosigue ad infinitum, una ficción que, como señala Fernando Savater, sobrevive el gusto infantil de vivir en paralelo con una narración a la que se exige la misma eternidad que el niño exige para su propia vida y que acompaña al lector en las interrupciones del relato.

Mi hijo de siete años, que siempre me está preguntando sobre cuándo llega la tercera parte de *La guerra de las galaxias*, el otro día, después de haber mencionado que iba a venir el año que viene en marzo, me decía: «Imaginate qué estará pasándole ahora a Fan Solo». Entonces, claro, me di cuenta de que él realmente iba viviendo paralelamente la historia y que en ese momento lo que estaba preguntando es qué estará pasando ahora. No estaba en ese tiempo acabado, cerrado de la obra literaria, sino en algo que continúa y que por lo tanto tiene que renovarse eternamente y que no puede morir (Savater en Marco *et al.*, 1984).

⁶ Desde la óptica freudiana, la relación del hombre al placer difícilmente admite renunciaciones: “El hombre es, justamente, un «incansable buscador de placer» —ya no sé en qué autor he hallado esta feliz expresión—, y le resulta hartísimo cualquier renuncia a un placer que ya haya gozado una vez” (Freud 1905 [1991], p. 121). En este pasaje de “El chiste y su relación al inconsciente”, Freud se refiere al juego con las palabras que implican los mecanismos del chiste —algo que también puede observarse en la poesía y la literatura— como una de las modalidades de recuperación de aquel goce perdido.

La búsqueda de esta satisfacción no podría reducirse a la mera falta de sofisticación del público del folletín literario. Si Freud ubica en este género un componente fundamental del vínculo entre el lector y la creación literaria, debería poder rastrearse su presencia y sus transformaciones en las ficciones de diferentes épocas, incluso en las de la actualidad. Posibilitadas por un modelo de mercado global, Internet y una potente industria televisiva, las series de la Nueva Edad Dorada de la televisión americana permiten hacerlo en estas primeras décadas del nuevo milenio.

5. LA AVIDEZ POR LO QUE NO CESA DE ESCRIBIRSE

La “serie-síntoma” es la denominación que acuña Gerard Wajcman para diferenciar la estructura que plantean las series respecto a modelos de relato de épocas precedentes. Para este psicoanalista y escritor francés, las series presentan diferencias respecto al mito y la novela. A diferencia del mito, las series no expresarían las relaciones fundamentales que hacen a la estructura del Otro. A diferencia de la novela —en su fase prejoyceana— tampoco expresarían el fantasma de un sujeto. Las series, a diferencia de ambos relatos, siquiera apuntarían a lo sublime de la

creación artística. Como obras del malestar de la época, se trata para este autor de relatos que ponen en escena el goce en el marco de un discurso en el que triunfa el fragmento (Wajcman G. , 2010). Mónica Dall’Asta señala que, al igual que otros textos seriales, las series de TV implican una extensión virtualmente infinita y tanto su producción como su consumo se realiza en fragmentos (2012). Tomando como antecedente la instrumentalización informativa del cine llevada a cabo por Dziga Vertov en la década del veinte, esta investigadora italiana señala la inconclusión del texto serial como un principio formativo. La capacidad factitiva —la posibilidad de hacer con el texto— descansa en lo que separa los cortes y las discontinuidades del relato. Aquí radica la posibilidad de generar formas nuevas, siempre provisorias y contingentes a partir de elementos que, al adicionarse, vuelven productivos los anteriores.

Los estudiosos de la ficción televisiva contemporánea se cuentan hoy entre aquellos que han tomado a su cargo la tarea de agrupar diferentes formas de relato desde la óptica de la satisfacción que entraña la obra inacabada. Remedando las primeras líneas del Génesis, Jorge Carrión comienza su ensayo *Teleshakespeare* haciendo esta

desenfadada genealogía:

En el principio no fue el cine.

En el principio fue la oración. Y la poesía y el mito y la tragedia y el cuento y la comedia. Y, después, la novela —tragicómica—. Y el ensayo. Y la pintura. Y la fotografía. Y, finalmente, el cine.

Y su hija, la televisión.

Lo que los une es la repetición: el rezo, lo poético, el relato, mucho antes de que pudieran ser escritos fueron memorizados y repetidos, mediante fórmulas retóricas, mediante estructuras emuladas, mediante la mnemotecnia que articula la cultura. La imprenta no es más que una máquina de repetir. De multiplicar las lecturas y, por tanto, las imitaciones; y, por tanto, las variantes; es decir, las series (Carrión, 2011, p. 9).

Por su parte, apoyándose en los trabajos de Eric Ros y Xavier Pérez, Alberto Naum García Martínez realiza una semblanza en la que repasa los principales mojones del relato serial desde la tradición oral de las *Las mil y una noches* hasta la televisiva de *The Wire*:

Para evitar que le cortaran la cabeza, Sherezade inventó la serialidad en *Las mil y una noches* (Ros: 2011, 23-24). La ansiedad narrativa que distingue las teleficciones modernas —el “necesito-ver-otro”— entronca con ese relato a medio contar con el que

la doncella aseguraba la atención del sultán y un día más de vida. Como ha estudiado Pérez, es posible rastrear una genealogía de la serialidad que, partiendo de mitos griegos y figuras bíblicas, arranque en el universo artúrico de Chrétien de Troyes, atraviése la Comedia del Arte y el drama shakesperiano y aterrice en el folletín decimonónico, esa literatura por entregas propia de una sociedad industrial y urbana (2011, 13-19). Ya entonces era posible encontrar las dos estructuras básicas del relato seriado: la historieta auto conclusiva (series) y la narrativa continua (serial). Es decir, Conan Doyle frente a Dickens, las aventuras de Arsenio Lupin contra La comedia humana... *CSI* versus *The Wire*, en definitiva (García Martínez, 2012).

Freud resistió a la tentación de iniciar una crítica a la cultura de los Estados Unidos (Freud, 1930 [1992]), sin embargo, es allí y no en Europa occidental donde se producen las ficciones que, como señalan Lucena y Sola, conforman “el material imaginario flotante en nuestras sociedades” (2016, pág. 21). Por la capacidad de expansión de sus producciones culturales —y por ende, de sus síntomas— en el discurso social del mundo globalizado, Estados Unidos de América constituye para Jacques-Alain Miller una civilización

privilegiada en la que el psicoanálisis podría operar el desciframiento de la dimensión social del síntoma contemporáneo (1996). Por tratarse de un nuevo producto masivo de la cultura industrializada que, desde este país, se expande al resto del mundo, el serial televisivo podría constituir una vía privilegiada para complejizar un modo de goce común que las condiciones tecnológicas actuales introducen en la cultura contemporánea.

La relación de las series americanas de la denominada nueva Edad Dorada de la televisión (Cascajosa Virino, 2007) con las formas populares que le precedieron no debe opacar su especificidad ni sus contrastes. La relación con la realidad que median las diferentes narrativas es uno de los puntos que permite orientarse en esta vía. En este sentido cabe observar que, mientras las novelas de aventura y el folletín decimonónico ofrecían, desde la perspectiva freudiana, modos de evasión de la realidad, la ficción televisiva contemporánea apela a la incorporación —directa o alusiva— de fenómenos sociales traumáticos de la realidad social a la trama ficcional. Esta es otra de las características que hacen de las series un objeto de interés para el psicoanálisis actual, las series logran acercar al acontecer social y la actualidad en un contexto de increencia

en los medios tradicionales de comunicación (Jost, 2002) transformándose en las grandes aliadas del periodismo (Carrión, 2017).

Los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, las repetidas incursiones bélicas a medio oriente, las crisis financieras que rápidamente tomaban escala global, una inútil guerra contra las drogas y todo esto sumado a la impotencia del Estado para responder a un espectro de cuestiones que abarca desastres naturales, pobreza, un sistema de salud deficiente, y el aumento de la violencia, constituyen núcleos temáticos de una ficción que, como señala Jorge Carrión, “va a remolque de lo Real” (Carrión, 2011, p. 21). A diferencia del folletín, un relato que —vía la identificación al héroe— convocaba al lector a un lugar de excepción desde el cual lograba re-estabilizar el relato contra todas las contingencias que pudieran presentarse. El discurso de las series de televisión pone en escena la dimensión real de los síntomas sociales. Este elemento traumático que no logra ingresar a la estructura de ficción ni puede resolverse a partir de un ser excepcional, es el motor de las series. Si bien Carrión no afilia su noción de Real a la teoría psicoanalítica lacaniana, creo que —tomada en su literalidad— su frase no carece de pertinencia en el

marco de la misma. Jacques Lacan propone diversas definiciones de lo Real a lo largo de su enseñanza. En la clase del 20 de marzo de 1973 de su seminario Aún, Lacan asimila lo real a una categoría modal que toma de Aristóteles: lo imposible.

Lo imposible es para Lacan aquello que “no cesa de no escribirse” (Lacan, 1972-1973 [2007]). En este sentido implica un valor traumático que no admite cronología ni temporalidad y aún encuentra en la sexualidad y la muerte las coordenadas que permiten su inscripción en el discurso (Bassols, 2012). Las historias de los seriales americanos no avanzan hacia la resolución de los conflictos, tampoco hay una vuelta a la calma ni una promesa de armonía futura (Balló, 2014). En lugar del ideal, el Padre o el héroe —eso que no cesaba de escribirse— la ilimitación de las series tienen que ver con lo real y el fracaso repetitivo de su escritura. Como si la imposibilidad velada por el ideal de

la familia burguesa, la ética del trabajo, las instituciones democráticas y la administración de justicia, empalmara en el pasaje interminable de un episodio a otro.

De ser este el movimiento que empuja a las series, el lazo que sellan con el telespectador y la dimensión social del síntoma a que refieren no pueden ser interpretados como la creación de una realidad alternativa, una ficción pasatista en la que encontrar refugio o un mero objeto de consumo. En el *Creador literario y el fantaseo*, Freud logra reducir la estructura de ficción, lo que no cesaba de escribirse en diferentes variaciones. La nueva Edad Dorada de la televisión plantea al psicoanálisis el desafío de interpretar una versión de lo real que quizá no permita organizarlas como casos particulares de una misma estructura sino como síntomas, signos equívocos de un real que no se sitúa a partir de la estructura de ficción de la verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- Artusi, N. El paraíso de los guionistas (*Revista Ñ*, 6 de febrero de 2013). Recogido el 16/12/14
http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/television/paraiso-guionistas-television_0_858514184.html
- Asmar Moreno, L. (21 de Marzo de 2017). Qué desgracia Netflix. *Día a Día Córdoba*.
- Balló, J. (2014). Introducción a la narrativa televisiva [Video]. *Mooc La tercera edad dorada de la televisión*. Universitat Pompeu Fabra.
- Bassols, M. (2012) “Lo real del psicoanálisis”. Virtualia. Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana. Año XI. Número 25. Recogido el 14/09/2015 de: <http://virtualia.eol.org.ar/025/template.asp?Lo-real-en-la-ciencia-y-el-psicoanalisis/Lo-real-del-psicoanalisis.html>
- Brousse. (2015). Codes Vs. Numbers. En Assef (Ed.), Cine y Psicoanálisis. *Un partenerato posible* (págs. 237-242). Córdoba: Alción.
- Carrión, J (2011). *Teleshakespeare*. Madrid. Errata Naturae. p. 46, 48
- Carrión, J. (14 de Abril de 2017). *Las series de la era Trump*. Recuperado el 10 de junio de 2017, de New York Times Es:
<https://www.nytimes.com/es/2017/04/14/las-series-de-la-era-trump/>
- Carrión, J. (5 de Marzo de 2016). Nuevos contratos con la verdad. *El País*.
- Cascajosa Virino, C. (2007) La nueva edad dorada de la televisión americana. *Secuencias*. Nº 29 - I semestre 2009. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Cigüela Sola, Martínez Lucena (Eds.). (2016). *The wire university. Ficción y sociedad desde las esquinas*. Barcelona: UOC.
- Ellenberguer, H. *El descubrimiento del inconsciente*, Madrid, Gredos, p.p 514, 234, 302, 303
- Freud, S. (1900 [1998]). La interpretación de los sueños. En Obras Completas, Volumen IV, Buenos Aires, Amorrortu. p.p 13,
- Freud, S. (1901 [1991]). Psicopatología de la vida cotidiana. En *Obras Completas, Volumen VI*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1905 [1991]). El chiste y su relación con el inconsciente En *Obras Completas, Volumen VIII*, p.13, Buenos Aires, Amorrortu. Pp. 135-136, 36, 39, 40, 66, 67,82, 85,200
- Freud, S. (1906-1908) [1992]). El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen y otras obras. En *Obras Completas, Volumen IX*. Buenos Aires, Amorrortu Ediciones.
- Freud, S. (1927-1931) [1992] El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y

otras obras. *Obras Completas, Volumen XXI*. Buenos Aires, Amorrortu. p. 208

Freud, S. (1930 [1992]). *Obras Completas. Tomo XXI*. En S. Freud, El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras. Buenos Aires: Amorrortu.

García de la Hoz, A. (1993) "Freud y la cultura literaria". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*. Vol. XIII, Nº 45. P. 142

García Martínez, A. N. (2012): "Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo". *La Televisión en España. Informe 2012*. Deusto, Barcelona, pp. 225-246.

Hax, A. (9 de Agosto de 2013). Los Beatles y Lacan: un libro de culto, polémico y emotivo. *Clarín*.

Jaspers, K. (1996) *Psicopatología General*. México. Fondo de Cultura Económica. p. 335, IX.

Jost, F. (2002). Jost, F (2002). "El culto de la televisión como vector de identidad". *Revista del instituto de la comunicación e imagen*(13).

Koza, R. (30 de Octubre de 2013). *Revista Tónica*. Recuperado el 10 de Junio de 2017, de <https://revistatonica.com/2013/10/30/cual-es-tu-serie-favorita-parte-iv/>

Koza, R. (30 de Octubre de 2013). *Revista Tónica*. Recuperado el 10 de Junio de 2017, de <https://revistatonica.com/2013/10/30/cual-es-tu-serie-favorita-parte-iv/>

Lacan, J. (, 1958-1959 [2014]) "El deseo y su interpretación" en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 6*. Buenos Aires: Paidós. p. 11

Lacan, J. (, 1972-1973 [2007]) "Aún" en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.

Laurent, E. (2016). Videoentrevista a Eric Laurent. *Revista Psine Nº 2*. (D. Paulozky, Entrevistador) París.

Marco, J. et al. (1984) "El folletín por entregas y el serial". Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura Anilisi. Universitat Autònoma de Barcelona y Universitat Oberta de Catalunya. Núm. 9. Barcelona. p.p 143-166

Miller, J. A. y Laurent, E. (2005) *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Bs. As. Paidós. p. 16.

Paulozky, D. (2017). Psicoanalicéfilos ¿Quién dijo que el cine está muerto? *Psine*, 6-8.

Pérez Rincón, H. (1996) "Presentación". En Jaspers *Psicopatología General*, México. Fondo de Cultura Económica.

Piglia, R. (Abril mayo de 2003). *Los sujetos trágicos*. Recuperado el 3 de mayo de 2016, de *Virtualia. Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana*: <http://virtualia.eol.org.ar/007/default.asp?notas/rpiglia-01.html>

Pogoriles, E. (29 de enero de 2011) "El librero de Viena" en *Clarín*. Disponible en:

http://www.clarin.com/viajes/titulo_0_418158218.html

Porta, E. F. (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.

Sibila, P. (2009) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. p.p. 50, 78

Wajcman, G. (2010). Tres notas para introducir la forma "serie". *Revista del Departamento de estudios psicoanalíticos sobre la familia – Enlaces [ICF – CICBA](15)*, 150 – 152.

Wajcman, G. (2015). La verdad en la punta de un hisopo. En A. (Ed.), *Cine y Psicoanálisis. Un partenerato posible*. Córdoba, Córdoba, Argentina: Alcion.

Žižek, S. (1994). *Todo lo que usted siempre quiso saber de Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Barcelona: Paidós.

Žižek, S. (6 de Junio de 2003). *Slavoj Žižek en Español*. Recuperado el 5 de Julio de 2017, de <http://www.geocities.ws/zizekencastellano/artMatrixrecargado.html>

SOBRE EL AUTOR

JUAN PABLO DUARTE

TEMAS DE INVESTIGACIÓN: Psicoanálisis, Cultura de masas, Cine, Series de TV.

juanpduarte2@hotmail.com

Licenciado en Psicología por la Universidad Nacional de Córdoba (U.N.C), Responsable de Formación del Programa de Extensión “Psicoanálisis, narrativas y discurso audiovisual contemporáneo” (UNC), Coordinador General del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba. Coordinador de la Secretaría de Redacción de la revista académica cuatrimestral *Ética y Cine* (Editada de manera conjunta por la Facultad de Psicología de la U.N.C y la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires). Integrante de la Secretaría de redacción de la publicación académica de la Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Córdoba *Lapso*.