

CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA: CREATIVIDAD Y ELABORACIÓN*.

Jaime Nos Llopis**

1. INTRODUCCIÓN

En la celebración oficial de su septuagésimo cumpleaños, Freud fue homenajeado como el “descubridor del inconsciente”, a lo cual él respondió: *“Los poetas y filósofos descubrieron el inconsciente. Lo que yo descubrí fue el método científico que nos permite estudiar(lo) -el inconsciente.”* (Trilling, 1964). Creo que este comentario expresaba una profunda convicción de Freud -mantenida a lo largo de toda su obra- de que los verdaderos predecesores de su visión de la mente no eran los neurólogos, psiquiatras y psicólogos -con quienes compartió los modelos e ideales científicos de su época- sino los grandes artistas y filósofos, que en sus creaciones habían intuido los conflictos inconscientes universales y eternos del ser humano.

Esta conexión entre inconsciente y creación artística explica que fueran los artistas quienes antes valoraran las nuevas aportaciones y descubrimientos del psicoanálisis: en 1895, la única voz en Viena que reconoció públicamente la importancia de los “Estudios sobre la Histeria” como el prelude de una nueva psicología fue la de Alfred von Berger -poeta, crítico literario y director del Teatro Imperial de Viena (Ernst Kris, 1952,

* Comunicación presentada en “VIII Jornadas de Psicoanálisis en la Universidad de Lleida, Facultad de Medicina”, celebradas en Lleida el 31 de marzo y 1 de abril de 2000.

** Psicoanalista.

pag. 270); en cambio, la recepción de la medicina y de la ciencia oficial vienesas fue negativa, una reacción comprensible si consideramos la tradición positivista de aquel momento.

En *El poeta y los sueños diurnos*, Freud (1908) considera el arte -al igual que los sueños, las ensoñaciones y los juegos infantiles- como un producto de la fantasía inconsciente del artista, cuyo propósito es gratificar deseos reprimidos e insatisfechos: “..todo niño que juega se conduce como un poeta, creándose un mundo propio...grato para él...Al crecer, el individuo deja de jugar; renuncia aparentemente al placer que extraía del juego...Pero...en realidad no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras...y... el hombre...en vez de jugar ahora fantasea...Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de nuestras fantasías y cada fantasía es una satisfacción de deseos... Tampoco nuestros sueños son cosa distinta de tales fantasías, como lo demuestra evidentemente la interpretación onírica... el soñador oculta cuidadosamente a los demás sus fantasías porque tiene motivos para avergonzarse de ellas...En cambio cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos o nos cuenta aquello que nos inclinamos a explicar como sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer (S.E. pag 143).

Freud utilizó las obras de los grandes artistas para corroborar la universalidad de sus descubrimientos clínicos y sus modelos teóricos; como admitió abiertamente en *El Moisés de Miguel Angel* (1914, pag. 214) su interés por el arte se concentró en su contenido y jamás mostró especial interés o sensibilidad por sus aspectos formales o estilísticos, ni por la experiencia estética que la obra de arte produce en la audiencia o espectador. Pero desde Freud hasta nuestros días, la visión psicoanalítica de la creatividad artística, se ha ampliado y profundizado substancialmente.

Mi presentación de hoy tiene **dos propósitos**: el primero es hacer una breve revisión histórica de los diversos modelos psicoanalíticos de la creación artística; el segundo es mostrar

que la creación artística no solo representa -como Freud pensó- una gratificación de deseos reprimidos o un intento fallido de solución de los conflictos internos del creador a través de su expresión estética: en algunos casos, el proceso creativo - y en concreto, la creación literaria- tiene una función elaborativa, que puede generar *insight*, integración de aspectos disociados del *self* y de la realidad y cambio psíquico, tanto en el autor como en el lector. Para **ilustrar** esta **función elaborativa** de la creatividad utilizaré la novela de Gabriel García Márquez “*Crónica de una muerte anunciada*”: Mi presentación es una versión revisada y abreviada del artículo *Crónica de una muerte anunciada: Machismo y su relación con el narcisismo* publicado en el volumen 3º de la revista *Temas de Psicoanálisis* (1998)

2. REVISIÓN HISTÓRICA DE LA VISIÓN PSICOANALÍTICA DEL ARTE.

A lo largo de la historia del psicoanálisis, conforme se han ido modificando y ampliando nuestros modelos teóricos y técnicos, también ha ido ampliándose la comprensión psicoanalítica de la creatividad artística, de la obra de arte y de la experiencia estética.

Yo distinguiría -como mínimo- 4 diferentes perspectivas o modelos de comprensión psicoanalítica del arte: 1ª.- la **perspectiva pre-estructural** de la primera tópica freudiana del aparato mental; 2ª.- la **perspectiva estructural** de la segunda tópica freudiana; 3ª.- la **perspectiva de relaciones de objetos internalizados**; y 4ª.-la **perspectiva intersubjetiva** del psicoanálisis contemporáneo.

En este trabajo, no mencionaré un 5º modelo -el **lacaniano**, que combina estructuralismo, lingüística y psicoanálisis- que tiene poca relación con el propósito de mi presentación; pero recomendaría a la audiencia que leyera el seminario de Lacan sobre el cuento de *Edgar Allan Poe “La carta robada”*, como

ilustración de lo que ese método puede dar de sí, usado por un pensador culto y brillante; en manos de alguien menos dotado, me temo que tiene más peligro que los otros cuatro anteriores de convertirse en un ejercicio de confusión pomposa.

Veamos cual es la versión de la creatividad de las 4 primeras perspectivas.

1. Perspectiva pre-estructural.

Desde 1900 -año en el que se publicó *La interpretación de los sueños*- hasta 1923, Freud utilizó el modelo de la **primera tópica** que dividía al aparato mental en estratos cuasi-espaciales -Cs-Pcs-Incs- dependiendo de su accesibilidad a la consciencia: según esta teoría, las pulsiones eran inconscientes, mientras que la represión y la censura moral eran conscientes; la **técnica** psicoanalítica de ese periodo se concentraba en la interpretación directa de las metáforas que expresaban los deseos censurados y reprimidos -el “inconsciente dinámico”- con el propósito de convertirlos en conscientes.

Desde esta perspectiva tópica, la **creación artística** se entendía como resultado de una capacidad especial del artista de hacer contacto con contenidos mentales preconscientes -generalmente impulsos sexuales o agresivos reprimidos- y de expresarlos metafóricamente a través de los mecanismos de desplazamiento y condensación, que permiten disfrazar esos impulsos reprimidos y gratificarlos, burlando al censor interno. Esta visión estaba enraizada con la corriente de crítica literaria romántica -que predominó en la primera mitad del siglo XIX e influyó a Freud- que consideraba la creatividad artística como una forma de descarga y expresión de las intensas emociones del artista.

El **placer estético** que genera la obra de arte en el espectador se consideraba producto de una identificación del espectador con los personajes, que le permite una gratificación vicaria de deseos prohibidos, sin sentir ansiedad o culpa.

La utilización de la perspectiva de la primera tópica generó un método de estudio psicoanalítico de la obra del arte y del artista que Freud denominó “**patobiografía**”: su foco de atención se concentraba en la interpretación de temas, imágenes, símbolos y metáforas recurrentes en la obra de un artista, que se conectaban con aspectos de su biografía y personalidad. En general, los estudios patobiográficos resaltan los aspectos patológicos del artista y entienden la creatividad como un intento fallido de expresar y resolver sucesos patogénicos de la infancia.

El ejemplo clásico de estudio *patobiográfico* es la obra de **Freud** (1910) “*Una memoria de la infancia de Leonardo da Vinci*” en la que Freud conecta las características de algunas de las obras de Leonardo -la Gioconda y el cuadro de Santa Ana, la Virgen y el niño Jesús- con aspectos de su biografía y carácter, por ejemplo: su origen ilícito; su prolongado e intenso apego a su madre, debido a la ausencia de una figura paterna hasta pasados los cinco años, edad en la que conoció a su padre natural; o la memoria temprana del artista -que Freud considera una fantasía del pintor- de que un buitre se le acercó mientras estaba en la cuna, le abrió la boca con su cola y le golpeó repetidamente con ella en los labios; o con rasgos del carácter de Leonardo como su pasión por inventar juegos y por investigar, su posterior inhibición lúdica y creativa, su control emocional, su asexualidad, su preferencia por aprendices jóvenes y bellos, un rasgo indicativo de un tipo de homosexualidad basada en una elección de objeto narcisista, etc.

Otro ejemplo clásico de estudio *patobiográfico* es la monografía de **Marie Bonaparte** (1949) sobre los cuentos de *Edgar Allan Poe*, cuyos temas e imágenes repetitivas -ser enterrado vivo, pérdida del habla, sentirse perseguido por la mirada de un gato o por uno de los ojos de una figura paterna, etc.- la autora conecta con las muertes del padre, madre y hermana de Poe durante su temprana infancia, su fijación a las dos últimas, su intensa ambivalencia hacia su padre adoptivo, y su

impotencia, depresión y alcoholismo, que acabó con su vida a raíz de un episodio de *delirium tremens*.

2. Perspectiva del modelo estructural.

En 1923, Freud publicó su obra *El yo y el ello*, en la que elaboró su segunda teoría del aparato mental. Nueva experiencia clínica que contradecía la primera tópica -el hecho que los mecanismos de defensa y la culpa podían ser inconscientes y que en cambio, las pulsiones eran conscientes en pacientes graves- hizo que Freud reemplazara su primera por su **segunda tópica** -también denominada **teoría estructural o tripartita**. La teoría estructural considera a la mente como un conjunto constituido por grupos de funciones diferenciadas y estables -ello-yo-superyo- que podían ser todas ellas -en parte- inconscientes: las pulsiones biológicas del ello; las funciones yoicas de integración, defensa y mediación en el conflicto entre las diversas estructuras y la realidad externa; y las prohibiciones morales y los ideales del superyo, internalizados a lo largo del desarrollo.

Desde la perspectiva estructural, la **técnica psicoanalítica** amplió su foco de atención y se hizo mucho más compleja: a partir de entonces, la interpretación dejó de ser un simple análisis del ello -una traducción directa de las metáforas a través de las cuales el paciente expresa sus deseos inconscientes- y se amplió al análisis de la organización caracterológica global del paciente, es decir incluyó el análisis del yo -la forma específica de integración y de defensa ante el conflicto intrapsíquico- así como el análisis del superyo -las razones morales y los ideales que motivan la censura interna.

Igualmente, desde la nueva perspectiva estructural **la comprensión psicoanalítica de la creación artística** se amplió y profundizó: el proceso creativo no es solo un intento de gratificación de deseos reprimidos, ni simplemente fruto de una capacidad especial del artista de hacer contacto con su propio pre-consciente, sino que también refleja la motivación del artis-

ta de encontrar una solución formal, estética, que exprese las experiencias que le impelen a crear. La personalidad del artista se reflejara pues, no solo en el contenido de la obra de arte -los temas y símbolos recurrentes- sino también en sus características formales -la forma, el estilo con las que el artista expresa sus fantasías inconscientes. De allí en adelante, contenido y forma de la obra de arte se consideraron inseparables y complementarios.

Muchísimos trabajos ilustran esta perspectiva estructural, pero elegiré solo tres, porque proponen tesis conectadas a la que luego presentaré: el trabajo de Otto **Rank** (1932) "*Arte y artista*", concibe los aspectos formales de la creación artística como una representación del ideal del yo del artista y como su intento de trascender sus limitaciones biológicas y sociales; la monografía *El inconsciente creativo* de Hans **Sachs** (1942), considera que todo proceso creativo tiene una motivación constructiva y que algunas obras de arte consiguen revelar aspectos renegados de la experiencia.

Pero el ejemplo más brillante del modelo estructural en psicoanálisis aplicado al arte es la compilación de trabajos de **Ernest Kris** (1952) -un analista clásico que a la vez era historiador del arte- titulada "*Exploraciones psicoanalíticas del arte*" -obra que, en mi opinión, es todavía hoy, el mas completo estudio psicoanalítico sobre el proceso creativo y sobre la experiencia estética.

Según Kris, para poder crear el artista ha de tener suficiente fortaleza y flexibilidad yóica para ser capaz de oscilar entre regresión y reintegración, y permitirse lo que él llamó "**regresión al servicio del yo**": inicialmente, el creador sufre una regresión temporal en la que hace contacto con una experiencia disociada que le impele a crear; pero a continuación, es capaz de una reintegración y síntesis yóica que le permite neutralizar y sublimar la fantasía inconsciente con la que ha hecho contacto y expresarla de forma simbólica y ambigua a través de metáforas e imágenes estéticas. En cambio, en las pseudo-

metáforas concretas de pacientes psicóticos, las fantasías inconscientes se expresan de forma evacuativa, sin elaborar.

Según Kris para producir un efecto estético un símbolo requiere dos condiciones:

1. El símbolo artístico debe tener lo que Kris llama **“potencial simbólico”** o capacidad de evocar en la audiencia un impacto inconsciente a múltiples niveles: para ello la imagen tiene que condensar los múltiples aspectos inconscientes que contiene -múltiple determinación genético-dinámica (Freud, 1900) y múltiple función (Waelder, 1932)- y, a la vez, debe expresarlos de forma ambigua.
2. Un símbolo tiene que permitir a la audiencia una **“distancia estética”**, es decir no acercarse excesivamente a la realidad psíquica inconsciente que expresa -ya que produciría repulsión o rechazo- ni alejarse demasiado de ella -ya que sería una intelectualización que dejaría a la audiencia fría, indiferente.

Para Kris el arte es esencialmente **comunicativo**: el creador puede ser inconsciente de sus motivos para crear, pero la obra de arte -una vez creada- tiene una existencia autónoma y una capacidad propia de evocar sentimientos y de generar pensamiento que ya no depende de las intenciones previas del autor; el lector, el espectador es activo ante la obra de arte e interviene creativamente con su propia lectura, oscilando entre proceso primario y secundario, entre regresión e integración, en un proceso similar al del creador. Las ideas de Kris influyeron de forma directa en autores actuales tan importantes como Roy Schafer y son un brillante prelude -con 40 años de adelanto- de la perspectiva intersubjetiva contemporánea

3. Perspectiva de las teorías de relaciones de objetos internalizados.

Paralelamente a la elaboración del modelo estructural freudiano por analistas clásicos, otros autores -como Fairbairn,

Klein, Winnicott, en Inglaterra o psicólogos del yo como Margaret Mahler, Edith Jacobson, u Otto Kernberg en Estados Unidos- elaboraron sus propios modelos de relaciones de objetos internos: todos estos modelos se fundamentan en la teoría estructural freudiana, que considera que el yo se forma a través de la internalización de las características -más o menos distorsionadas por mecanismos de proyección e introyección- de los objetos primarios con los que el niño se relaciona en su desarrollo temprano. Las representaciones mentales arcaicas u “objetos internos” son experimentadas de forma concreta, corpórea, no simbólica y contienen aspectos parciales del *self* y del objeto, que están confusos y poco diferenciados entre sí. A lo largo de su vida, el ser humano mantiene en su fantasía inconsciente una relación constante con sus “objetos internos” que afecta, da color o distorsiona sus relaciones posteriores, incluida la relación analítica.

Desde esta perspectiva, la **técnica** psicoanalítica se concentra en interpretar las fantasías inconscientes que reflejan esas relaciones -deseos, sentimientos, defensas, ansiedades, etc.- con el objetivo de integrar aspectos disociados del *self* y del objeto.

Los diferentes modelos de relaciones de objetos internalizados proporcionaron nuevas perspectivas para entender la **creatividad artística**: según Melanie Klein, la obra de arte expresa simbólicamente las fantasías inconscientes de las relaciones del *self* con sus objetos internos arcaicos y en especial, el conflicto entre destructividad y reparación hacia el objeto total -propio de la posición depresiva; Hanna Segal amplió esta visión y añadió que en la creatividad estética también interviene el mecanismo de idealización, típica de la posición esquizo-paranoide: el artista intenta crear una experiencia en la que el objeto ideal es sentido como parte del *self* y -a la vez- como objeto separado e independiente (1986, pag. 204).

Ejemplos del modelo kleiniano son los trabajos de **Klein** (1956) “*Unas reflexiones sobre La Orestiada*”; o los de **Hanna**

Segal (1986) “*Un enfoque psicoanalítico de la estética*” o “*Delirio y creatividad artística*”.

Desde el modelo de desarrollo de Margaret Mahler -y en concreto, desde su teoría del proceso de separación e individuación entre madre y niño- la experiencia estética se relaciona con la fase de simbiosis entre bebé y madre, que según Mahler es parte del desarrollo normal. Ejemplo de esta perspectiva es el trabajo de **Gilbert Rose** (1980) “*Reflexiones sobre aspectos de la experiencia estética desde la perspectiva de la fase de “rapprochement”*”: este autor propone que en la experiencia estética, el espectador oscila entre un sentimiento de fusión e identificación temporal con la obra de arte -lo cual permite un contacto profundo con sentimientos y deseos de nuestro pasado- y una posterior separación y nueva integración de su realidad interna y externa; la oscilación entre fusión y diferenciación en la relación madre-bebé es, según Rose, el antecedente primario de la experiencia estética. **Christopher Bollas** (1978), -un autor británico independiente- en su trabajo *El momento estético y la búsqueda de transformación* considera que la primera experiencia estética es el descubrimiento por parte del bebé del “idioma del cuidado materno”.

Finalmente, Winnicott, relaciona la creatividad artística con la capacidad de crear un espacio o estado mental transicional entre realidad y fantasía, entre yo y no-yo, similar al que el niño crea en el juego. Dos trabajos de **Winnicott**, *Objetos transicionales y fenómenos transicionales* (1953) o *La localización de la experiencia cultural* (1966) son excelentes ejemplos de su visión.

4. Modelos intersubjetivos actuales.

En la última década, la perspectiva intersubjetiva ha aportado una nueva visión tanto del trabajo clínico como de la creación artística.

En el **contexto clínico**, la interpretación psicoanalítica se concibe no como una verdad dogmática y única sobre la reali-

dad psíquica del paciente, a la que el analista tiene acceso privilegiado, sino como un complejo proceso subjetivo de creación de significado, en el que colaboran conjuntamente analista y paciente.

Desde esta perspectiva intersubjetiva, la **experiencia estética** también adquiere una nueva dimensión de co-creación: la obra de arte no tiene una lectura única, ni transmite un mensaje único que el espectador recibe pasivamente, sino que puede tener innumerables lecturas por parte de cada lector o espectador, quien -desde su propia perspectiva subjetiva- participa creativamente en la experiencia estética.

Ejemplos de autores con esta orientación son analistas como **Roy Schafer**, en especial sus obras *La actitud analítica* (1983) y *Volviendo a narrar una vida* (1992); o filósofos como **Paul Ricoeur** (1970) *Freud y filosofía: un ensayo sobre la interpretación* y **Richard Wolheim** (1974) *Reflexiones sobre arte y mente*.

Como vemos, la historia del psicoanálisis se caracteriza por una progresiva ampliación de modelos y perspectivas que -en mi opinión- se complementan entre si y cuya integración genera una visión mucho más compleja y rica, tanto de la relación analítica como de la creación artística.

Desgraciadamente, la utilización dogmática y unilateral de un solo modelo en muchos trabajos de psicoanálisis aplicado al arte genera un tipo de interpretaciones que -fuera del contexto clínico- resultan reduccionistas y simplistas. Esta actitud reduccionista fue atacada por Freud desde los inicios del psicoanálisis: en la primera década del siglo, en las reuniones científicas que se celebraban en casa de Freud, un miembro del grupo de Viena presentó un trabajo en el que explicaba la afición al ajedrez como expresión de deseos parricidas; Freud -en un acceso de irritación en público poco usual en él- criticó duramente el trabajo y advirtió que ese tipo de simplificación solo podía conllevar la trivialización y el desprestigio de los descubrimientos revolucionarios del psicoanálisis.

No puedo estar más de acuerdo con esa opinión: considero que esta actitud reduccionista contribuye a fomentar el prejuicio -en parte justificado- de que el psicoanálisis es una ciencia aislada y desconectada de otras áreas del conocimiento.

En mi presentación de hoy me concentraré solo en un aspecto de esta actitud reduccionista que -todavía hoy- transmiten muchos trabajos de psicoanálisis aplicado al arte: concretamente una visión del proceso creativo como intento fallido del creador de elaborar e integrar sus conflictos internos.

Valga como ejemplo la reciente opinión de un autor -abierto teóricamente, bien informado y que dedicó años de su vida al estudio psicoanalítico de la vida y obra de Leonardo- como fué Robert Liebert: según él *“la obra de arte no tiene un efecto de elaboración -es decir, de alterar permanentemente las representaciones mentales de él mismo (del creador de la obra de arte) y de los demás, ni de producir cambios básicos en otros aspectos de su organización psíquica y su perspectiva. Por lo tanto, toda creación artística fracasa en este sentido, el conflicto subyacente volverá a aparecer. Cada intento (del artista) de solucionarlo a través de la creación artística será diferente al anterior, pero su objetivo seguirá siendo el mismo”* (1982, pag 448).

En mi opinión, esta visión clínico-patológica -en parte atribuible a que el psicoanálisis es un método clínico y no una ciencia hermenéutica- transmite inevitablemente una visión simplista, sesgada y parcial del arte; e igualmente refleja la convicción arrogante de que el psicoanálisis es la única vía de crecimiento y que el ser humano es incapaz de elaborar sus conflictos por sí mismo a través de su experiencia vital.

Yo creo que, al igual que los sueños y el pensamiento de nuestros pacientes van adquiriendo una función elaborativa conforme un tratamiento progresa, también algunos artistas excepcionales pueden utilizar la creación artística para elaborar aspectos disociados de su realidad interna y de su experiencia de la realidad externa.

En el caso concreto de la creación literaria, cuando un escritor, además de talento -una función irreducible a a cualquier otro factor- posee una capacidad de adoptar múltiples perspectivas sobre su realidad interna y externa, sus obras pueden generar un cambio psíquico permanente en él (el autor) -que se manifiesta en una nueva visión de la realidad, en nuevos valores y nuevas formas de relación- y a través de la experiencia estética, promueven un cambio psíquico también en el lector.

Uno de los pocos analistas que expresa una opinión similar es Arlow (1986): según él, ciertos escritores ejercen un papel de profetas secularizados, soñadores-narradores que articulan un nuevo orden social, una nueva mentalidad.

3. CREATIVIDAD Y ELABORACIÓN: CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA

Todas estas ideas son pertinentes a Gabriel García Márquez y a su novela *Crónica de una muerte anunciada*, obra que utilizaré para ilustrar la función elaborativa de la creatividad.

Crónica de una muerte anunciada narra los sucesos reales -en los que García Márquez participó- ocurridos en el pequeño pueblo de Colombia, cercano al litoral caribeño, donde vivían los padres del autor. La historia es así: Un día, aparece en el pueblo un joven desconocido, Bayardo San Román, quien utiliza su poder económico y social -era el hijo de un rico y famoso general conservador- para conseguir el propósito que le había llevado allí: encontrar una esposa. Se encapricha de Angela Vicario -una bella y sumisa mujer, hija de un modesto orfebre y de una severa maestra de escuela- pero sorprendentemente, Angela rechaza a Bayardo. Sin embargo, los padres de Angela, aun conscientes de que ella no quiere a Bayardo, la obligan a casarse con él con la excusa de que “el amor también se aprende”. La celebración de la boda se convierte en una exhibición del poder y la fortuna del novio, que muestra humillantemente la disparidad de medios y prestigio entre las familias de los cónyuges. Tras las celebracio-

nes, cuando se estaban apagando en la noche las últimas canciones de los borrachos y los fuegos artificiales de la fiesta, el recién casado Bayardo se siente deshonrado porque la novia no había sangrado en la noche de bodas y la devuelve a su familia. La madre de Angela se enfurece con ella y le da una paliza con tal rabia que la propia Angela teme que la mate. Sus dos hermanos -gemelos y únicos varones de la familia- se encuentran cargados con la responsabilidad de defender el honor de la hermana. Angela atribuye la seducción a Santiago Nasar, un rico terrateniente de origen árabe y uno de los más queridos amigos de García Márquez. Los gemelos anuncian a todo el mundo sus intenciones de matarle, como si esperasen que alguien les contuviera; pero el pueblo entero es incapaz de reaccionar. Sólo algunas personas -la mayoría mujeres- intentan intervenir, pero todo es en vano. Ante cientos de testigos aterrorizados pero pasivos -incluido ya, el lector de la novela- Santiago Nasar es acuchillado con una ferocidad sangrienta y sistemática. La gente del pueblo utiliza la coincidencia de anécdotas fatídicas como excusa para exculparse y culpar al destino. Pero el lector acaba la novela con la convicción de que el crimen no sólo fue absurdo e injustificado, sino también fácilmente evitable.

Estos hechos afectaron a García Márquez para siempre. Así lo reconoce él mismo en un artículo con el título de **“El cuento del cuento”**, que publicó en el periódico EL PAÍS (1981): *“...un hombre había repudiado a su esposa la noche misma de la boda. Como consecuencia del repudio, un grande y muy querido amigo de mi juventud, señalado como el autor de un agravio que nunca se probó, había sido muerto a cuchilladas en presencia de todo el pueblo...Esto ocurrió poco antes de que yo supiera que iba a ser en la vida y sentí tanta urgencia de contarlo, que tal vez fue el acontecimiento que definió para siempre mi vocación de escritor...Fue don Ramón Vignyés -un exiliado republicano catalán que hizo de tutor literario de los jóvenes escritores del llamado “grupo de Barranquilla” al que perteneció García Marquez- quien me dio la fórmula de oro: “Cuéntela mucho (me dijo)...Es la única manera de descu-*

brir lo que una historia tiene por dentro". Por supuesto seguí el consejo. Durante muchos años conté la historia al derecho y al revés, por todas partes, con la esperanza de que alguien encontrara la falla..."

Creo que esta urgencia por narrar no era fruto solamente de la necesidad inicial de García Márquez de descargar sus sentimientos, sino que incluía también su deseo de elaborar el impacto de una experiencia tan compleja y trágica como la de haber sido testigo impotente del asesinato de un íntimo amigo. En mi opinión, García Márquez intuyó inmediatamente que la narración de esa experiencia requería un largo proceso de elaboración psíquica que le permitiera encontrar las palabras, el continente formal y la estructura narrativa adecuadas.

La evidencia en la que me baso para afirmar esto es lo que el autor nos cuenta en el mismo artículo que acabo de citar: un amigo, a quien García Márquez contó los sucesos, le animó a que los narrara, pero le previno que *"Lo único peligroso es que a la historia le falta una pata."* y le recomendó paciencia. García Márquez también escuchó este consejo: los hechos ocurrieron en 1951, pero esperó treinta años antes de escribir su novela: *"No fue una demora excepcional, pues nunca he escrito una historia antes de que pasaran, por lo menos veinte años desde su origen. Pero en este caso la razón era más consciente: seguía buscando, en la imaginación, la pata indispensable que le faltaba al trípode, tratando de inventarla a la fuerza...En efecto, le faltaba el final imprevisible que él (ese mismo amigo)...me contó veintitrés años después (del crimen) y que...me dio la solución final de la crónica de una muerte anunciada. "Tengo una vaina que le interesa", me dijo de pronto, "Bayardo San Roman volvió a buscar a Angela Vicario..."Me quedé petrificado. No tuvo que decirme más para que yo comprendiera que había llegado al final de una larga búsqueda. Lo que esas dos frases querían decir era que un hombre que había repudiado a su esposa la noche misma de la boda había vuelto a vivir con ella al cabo de veintitrés años."*

En **“El olor de la papaya”** (1982, pág. 37-38) -un libro que es una larga conversación entre García Marquez y su amigo de infancia y también escritor, Plinio Apuleyo Mendoza- García Marquez reconoce que *“...el tema no me arrastró de veras sino cuando descubrí, DESPUÉS DE PENSARLO MUCHOS AÑOS, lo que me pareció el elemento esencial: que los dos homicidas no querían cometer el crimen y habían hecho todo lo posible para que alguien lo impidiera, y no lo consiguieron. Es eso, en última instancia, lo único realmente nuevo que tiene ese drama, por lo demás bastante corriente en América Latina. Una causa posterior de la DEMORA fue de CARÁCTER ESTRUCTURAL...La solución fue introducir un NARRADOR -QUE POR PRIMERA VEZ SOY YO MISMO- que estuviera en condiciones de pasearse al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela. Es decir, al cabo de treinta años, descubrí algo que muchas veces se nos olvida a los novelistas: que la mejor fórmula literaria es siempre la verdad.”*

Creo que no se puede hacer una descripción más sucinta, lúcida y exacta de lo que es **esencial para que la creación artística tenga una función elaborativa**: esta búsqueda de la “verdad” que describe García Marquez -una verdad subjetiva- es fruto de un complejo proceso elaborativo interno, que requiere -como dice el autor- *“pensarlo muchos años”, “demorarse”, “pasearse mentalmente al derecho y al revés”* por una experiencia hasta encontrar la *estructura narrativa* idónea, las palabras justas, exactas y -finalmente- *“reconocerse” a si mismo como narrador*, como el creador del significado que atribuimos a la realidad. Utilizaré esta descripción de García Marquez para ilustrar la función elaborativa de la creatividad artística.

4. CARACTERÍSTICAS DE LA FUNCIÓN ELABORATIVA DE LA CREATIVIDAD

En mi opinión, la **capacidad del escritor de adoptar múltiples perspectivas subjetivas** desde las que entender la rea-

lidad subjetiva y la objetiva es la función esencial para que sus creaciones tengan una función **elaborativa**.

La capacidad de adoptar múltiples perspectivas tiene dos aspectos: por un lado, requiere una **amplitud de registro en la empatía** del escritor para identificarse y ponerse en la piel de múltiples personajes con diversos puntos de vista subjetivos, lo cual exige que el autor reconozca e integre aspectos del *self*, de los objetos y de la realidad, que normalmente son negados por la mayoría de nosotros; por otro lado requiere, una **flexibilidad** para **oscilar** entre momentos de predominio **intuitivo**, de contacto emocional con experiencias preconscientes -que todavía no han podido ser reconocidas y pensadas- y otros momentos de predominio **cognitivo-racional** en los que el escritor se distancia para convertirse en observador neutral de aquello que está intentando expresar.

Pienso que la **decisión de García Márquez de otorgarse -por primera vez** en su obra- la **posición de narrador de la historia**, fue crucial para cumplir ambos requisitos: como narrador, el autor pudo **identificarse** temporalmente con todos los personajes, con sus conflictos y sus múltiples versiones de la misma realidad; y a la **vez, pudo distanciarse y mantener una perspectiva propia** -es decir, ser el “yo observador” de los sucesos- todo lo cual amplió sus posibilidades de cambiar de perspectiva y su amplitud de empatía. Y también las del lector.

García Márquez **nos hace partícipes de los sucesos y nos otorga el papel de observadores desde la primera frase de la novela**, a través de un detalle aparentemente insignificante, como es la elección del tiempo del verbo con el que se comienza la narración: elegir la frase “el día en que lo iban a matar” en vez de, por ejemplo, “el día en que lo mataron” supone convertir al lector en partícipe y testigo de una muerte anunciada que todavía no ha ocurrido y que se podría prevenir: *“El día en el que LO IBAN A MATAR, Santiago Nasar se levantó a las 5,30 de la mañana para esperar el buque en que*

llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros”.

Y a lo largo de toda la narración el autor nos mete en la piel de todos y cada uno de los personajes, hasta las escalofriantes páginas finales en las que describe el crimen con una nitidez -a la vez- periodística y poética: *“Santiago Nasar permaneció todavía un instante apoyado contra la puerta, hasta que vió sus propias vísceras al sol, limpias y azules, y cayó de rodillas...Se incorporó de medio lado, y se echó a andar en un estado de alucinación, sosteniendo con las manos las vísceras colgantes...buscando con paso firme el rumbo de su casa...Tropezó en el último escalón, pero se incorporó de inmediato. “Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en las tripas”... Después entró en su casa por la puerta trasera...y se derrumbó de bruces en la cocina”.*

Mi experiencia como lector de Crónica de una muerte anunciada confirma la extraordinaria amplitud de visión de esta obra, ya que me permitió imaginarme -alternativamente- todas las perspectivas subjetivas de la realidad narrada: el terror de Santiago, injustamente acusado y amenazado de muerte; la arrogancia y prepotencia machista del novio y su profunda humillación porque la novia no sangró en el coito nupcial; el resentimiento y la venganza de Angela contra Bayardo, Santiago, sus padres, sus hermanos y contra todos los hombres que le habían hecho sentirse humillada y sin control de su vida; la rabia y el miedo de los gemelos, ante la obligación -impuesta por el código machista- de vengarse para limpiar el honor de la hermana, de la familia y el suyo propio como hombres, y a la vez, su ambivalencia y búsqueda de una salida digna que les evitara asesinar a un hombre; la desidia de las autoridades del pueblo para prevenir el crimen: el alcalde, por no detener a los gemelos cuando anun-

ciaban su crimen a gritos; el cura del pueblo, que recibió mensajes urgentes para que interviniera pero que no movió un dedo y se justificó diciendo que había estado muy atareado con la visita del obispo y que además, aquello no era asunto suyo sino de la autoridad civil; el sentimiento de culpa del pueblo entero, que intentó exculparse pensando que el crimen había sido consecuencia del destino, que los asuntos de honor son sagrados y que -en definitiva- la única víctima de aquellos sucesos había sido el marido deshonrado; la impotencia de las pocas mujeres que quisieron impedir el crimen buscando la ayuda de los hombres -una ayuda que jamás llegó- y su rabia contra las normas machistas; la colusión total de la mayoría de las mujeres con esas normas machistas, como lo muestra la novia de uno de los gemelos, que admitió que jamás se hubiera casado con él si no hubiera cumplido con su deber “como hombre” de matar al seductor de su hermana; y finalmente, la necesidad de García Marquez de encontrar el sentido a la estúpida razón que causó la muerte de un amigo.

Crónica de una muerte anunciada es una novela que continúa impresionándome -como lector y como psicoanalista- no solo por sus cualidades literarias y por el placer estético que me produce leerla, sino también, porque es una de las pocas novelas que conozco que contiene **tantas versiones de la realidad como personajes, versiones diferentes de los sucesos que acaban complementándose y encajando entre sí, tejiendo una “versión total” de la realidad que muestra sus verdades ocultas.**

Crónica de una muerte anunciada es -por ella misma- una exquisita historia psicoanalítica, que describe la relación entre personajes y sucesos, y muestra que el crimen -que al igual que ocurre en la tragedia griega clásica, es atribuido al destino- estuvo determinado únicamente por los conflictos irracionales de todos y cada uno de los participantes, de un pueblo entero que fue cómplice inconsciente del asesinato

5. CONCLUSION

La creatividad artística no solo tiene la función de descargar y expresar sentimientos reprimidos, ni puede ser entendida simplemente como una solución fallida de los conflictos internos del creador; en casos excepcionales, la creación artística puede convertirse en una verdadera elaboración psíquica. Esta función requiere por parte del autor -además de talento y dotes técnicas- un largo, laborioso y complejo trabajo -no solo formal, sino también psíquico- que transforme experiencias no simbolizadas del autor e invente un continente estético idóneo para expresarlas.

En mi opinión, este trabajo de creación es un proceso de elaboración similar al que ocurre en el dialogo analítico y que permite al paciente desarrollar su función autoanalítica: analista y paciente se “pasean al derecho y al revés” en el “tiempo estructural” de la transferencia, del carácter y de las versiones del pasado del paciente, hasta encontrar nuevas versiones de la realidad que progresivamente permiten reconocer, elaborar y simbolizar las “verdades” subjetivas que hasta entonces tenían que ser negadas y repudiadas, por ser intolerables e impensables para el paciente. El *insight* parece fruto de una súbita intuición de algo que había estado allí siempre sin que uno pudiera verlo; pero es fruto de años de elaboración.

El resultado de este tipo de creatividad elaborativa son novelas excepcionales como *Crónica de una muerte anunciada* que es, no solo una obra maestra, sino un documento único para entender el machismo y el culto a la virginidad. García Márquez no intenta simplemente descargar los sentimientos que le produjo la muerte de un gran amigo, ni se exculpa a sí mismo y a su pueblo, sino que intenta entender, elaborar y mostrar los conflictos y las defensas -individuales y sociales (Jacques, 1955) - responsables del machismo y de la misoginia..

Esta dimensión elaborativa es lo que hace que esta novela además de proporcionar un placer estético temporal, deje una huella permanente en la mente del lector: la novela es una

rebelión contra lo absurdo del sentido del honor y los códigos de comportamiento impuestos a los hombres y mujeres de su cultura. *Crónica de una muerte anunciada* es un grito en contra del machismo y el culto a la virginidad, un intento de superarlos y la articulación de una nueva visión de la realidad, unos nuevos valores y una nuevas formas de entender las relaciones hombre-mujer.

A través de la experiencia estética, García Márquez me los transmitió y produjo un cambio también en mi. Y por ello le doy las gracias.

BIBLIOGRAFÍA

- ARLOW, J.A. (1986). *The poet as a prophet: a psychoanalytic perspective*. PSYCHOANAL. Q. 55: 53-68.
- BONAPARTE, M. (1949) *Life and Work of Edgar Allan Poe*. Imago Publishing Company, Ltd. London.
- BOLLAS, C. (1978) *The aesthetic moment and the search for transformation*. The Annual of Psychoanalysis, 385-94.
- FREUD, S. (1893-95) *Studies on Hysteria*. S.E. 1-310.
- FREUD, S. (1900) *The interpretation of Dreams*. S.E.
- FREUD, S. (1908) *Creative Writers and Daydreaming*. S.E., 9:142-53.
- FREUD, S. (1910) *Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood*. S.E., 11: 59-137.
- FREUD, S. (1914) *The Moses of Michelangelo*. S.E. 13: 210-38.
- FREUD, S. (1923) *The Ego and the Id*. S.E. 19:1-66.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1981). *El cuento del cuento*. EL PAÍS. 26/8/81. Páginas de opinión.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1981) *Crónica de una muerte anunciada*. Plaza&Janés: Barcelona.
- JAQUES, E. (1955). *Social systems as defence against persecutory and depressive anxiety*. En *New Directions in Psychoanalysis*. Editora M. Klein et als. New York: Basic Books, pp. 478-498.
- KLEIN, M. (1963) *Some reflections on "The Oresteia"*. En *The complete Works of Melanie Klein*, Vol. II: Envy and Gratitude and other works. The Free Press. 275-299.
- KRIS, E. (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.
- LACAN, J. (1966) *Le séminaire sur "La Lettre volée"*. *Ecrits, vol 1*: 19-75.
- LIEBERT, R. (1982) *Methodological Issues in the Psychoanalytic Study of an Artist*. *Psychoanalysis and Contemporary Thought* 5:439-62.
- MENDOZA, P. A. (1982). *Gabriel García Márquez. El olor de la Guayaba*. Barcelona: Bruguera, pp. 156-157
- NOS, J. (1998) *Crónica de una muerte anunciada: machismo y su relación con el narcisismo*. *Temas de Psicoanálisis*. Vol. 3
- RANK, O. (1932) *Art and Artist*. New York: Knopf.
- RICOEUR, P. (1970) *Freud and Philosophy: An essay on interpretation*. New Haven and London: Yale University Press.

- ROSE, G. (1980) *Some aspects of Aesthetics in the Light of the Rapprochement Subphase*. En *Rapprochement: The critical subphase of separation individuation*, ed. R.F. Lax, S. Bach & J.A. Burland. New York - London: Jason Aronson, pp. 151-169.
- SACHS, H. (1942) *The Creative Unconscious*. Cambridge: Sci-Art.
- SEGAL, H. (1986) *Delusion and creativity and other psychoanalytic Essays*. The work of Hanna Segal. Free Association Books, Maresfield Library: London.
- SCHAFFER, R. (1983). *The Analytic Attitude*. New York. Basic Books.
- SCHAFFER, R. (1992). *Retelling a Life*. New York. Basic Books.
- TRILLING, L. (1964). *Freud and Literature*. En *Psychoanalysis and Literature*. Ruitenbeek, H.M. New York: E.P. Dutton, Inc. Pp.251-271.
- WAEELDER, R. (1936). *The principle of multiple function. Observations on Multidetermination*. PSYCHOANAL. Q. 5:45-62.
- WINNICOTT, D.W. (1953) *Transitional objects and transitional phenomena*. Int. J. Psychoanal. 34: 89-97.
- WINNICOTT, D.W. (1966) *The location of Cultural Experience*. Int. J. Psychoanal 48: 368-372.
- WOLHEIM, R. (1974) *On Art and the Mind*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.