

II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010.

El cuervo de poe ¿una escritura del dolor?.

Sigal, Nora Lia.

Cita:

Sigal, Nora Lia (2010). *El cuervo de poe ¿una escritura del dolor?.* II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-031/863>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eWpa/pYH>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

múltiples “aplicaciones” de su deseo nos fuerzan a referirnos menos a los usos del psicoanálisis, que a los del psicoanalista.

c. Que por ello un psicoanalista se aleja del fanatismo de querer *para todos* el supuesto oro puro del dispositivo freudiano. El deseo del psicoanalista evita un purismo tal. Ni es deseo puro, ni es puro deseo.

d. Que sólo hay psicoanálisis aplicado si hay *del* psicoanalista. Punto en que el psicoanálisis aplicado se distingue de cualquier psicoterapia. O, en el mismo sentido, que psicoanálisis puro y psicoanálisis aplicado son “siameses” que comparten el corazón: el deseo del analista. E inseparables: a riesgo de la muerte de ambos. En otro lugar (cf. Schejtmán 2003) hablamos de relación *moebiana*, aquí no quisimos repetirnos.

NOTAS

[i] Práctica profesional del área clínica de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires.

[ii] Que proponen como tema central el siguiente: “Clínica e Investigación. Contribuciones a las Problemáticas Sociales”.

[iii] Puede recordarse que, incluso, ya para lo que es del discurso analítico “hay siempre alguna emergencia con cada paso de un discurso a otro” (Lacan 1972-73, p. 25).

BIBLIOGRAFÍA

- LACAN, J. (1953), “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”. En *Escritos*, 1, Siglo veintiuno, México, 1984.
- LACAN, J. (1959-60), El seminario. Libro 7: “La ética del psicoanálisis”, Paidós, Buenos Aires, 1988.
- LACAN, J. (1972-73), El seminario, Libro 20: “Aun”, Paidós, Barcelona, 1981.
- LACAN, J. (1973-74), El seminario. Libro 21: “Les non dupes errent”, inédito.
- LACAN, J. (1975), Discurso de clausura de las Jornadas de carteles de la EFP, 13-4-75, inédito.
- MILLER, J.-A. (1999), “Las contraindicaciones al tratamiento psicoanalítico”. En *El Caldero de la Escuela*, 69.
- MILLER, J.-A. (2002-03), Un esfuerzo de poesía, inédito.
- SCHEJTMAN, F. (2003), “La intervención analítica en las anorexias y bulimias”. En *La trama del síntoma y el inconsciente*, Serie del Bucle, Buenos Aires, 2004.

EL CUERVO DE POE ¿UNA ESCRITURA DEL DOLOR?

Sigal, Nora Lia

Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

El dolor psíquico y la escritura están ligados. En la escritura de Poe se presentan versiones de este dolor. Suponemos su escritura una manera de aferrarse a la vida, velando lo real.

Palabras clave

Dolor Melancolía Escritura Poe

ABSTRACT

POE'S RAVEN ¿A WRITING OF PAIN?

The psychic pain and the writing are related. In Poe's writing we can find different versions of this pain. We suppose his writing as a way of staying within life, putting a veil over the real.

Key words

Pain Melancholy Writing Poe

1. INTRODUCCIÓN

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary... así comienza un mito de la literatura occidental: el poema narrativo “El cuervo”, publicado en el *Evening Mirror* en enero de 1845. En un trabajo anterior, *Escribir el dolor*, intentamos dar cuenta del nexo entre la escritura y el dolor. Allí sosteníamos que el escritor nos acerca al borde del vacío, pero de manera velada, con arte. Suponemos este arte a Poe. En el poema, su forma de decir del vacío es sin enfrentarnos directamente al horror. Es un maestro, un iniciador de la literatura mal llamada fantástica y del horror, para quien la muerte y la belleza van asociadas. En *Filosofía de la composición*, teoriza acerca de la composición de este poema. Nos valdremos también de sus teorías para ubicar la escritura del dolor.

Poe es un autor caro a los psicoanalistas. Marie Bonaparte inició el camino publicando *Edgar Allan Poe, sa vie, son oeuvre; Étude psychanalytique* (Paris, 1933) con prólogo de Freud. Lacan tomó la posta y en respuesta a la princesa escribe su “*Carta Robada*”, ejemplo que le servirá para dar cuenta del desplazamiento significativo y su determinación del destino de los sujetos. Derrida, interlocutor de Lacan, no se queda atrás, “*El cartero de la verdad*”, en *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá* es su respuesta. Siguen muchos otros.

En el campo literario, su “descubridor” francés, Baudelaire, lo erige en un pedestal, Valéry lo autentifica. En nuestras latitudes Borges y Cortázar hacen de él objeto de estudio y culto. Culto que continúa en la red, desde versiones de youtubers hasta videos de los Simpson, pasando por el famoso álbum de The Alan Parsons Project.

2. LA CONSTRUCCIÓN DEL POEMA

En *Filosofía de la composición* (1846) o “Filosofía de la descomposición”, como la llamó Paul P. Quinn (*Poe, la mala conciencia de la modernidad*), el autor indica el método como construyó la obra, “reteniendo el desenlace siempre ante sus ojos y subordinando todo incidente, el tono y aun la combinación verbal al desarrollo de su idea” (Ingram, p. 108). Propone Poe en este texto (así como en *The rational verse* y *The poetic principle*) una redefinición del arte, subvirtiéndolo el lugar del autor separado del crítico. Para escribir un poema “adecuado” al gusto popular y de los críticos calculó la extensión apropiada para la lectura en una sola sentada. Eligió como tema la belleza, ya que produce una elevación del alma; y el tono: la tristeza, ya que “la melancolía es el más legítimo de los tonos poéticos”. Aquí nos detenemos. ¿Legi-

timo para la poesía, legítimo para el melancólico, o legítimo para Poe?

Como recurso poético elige el estribillo, especie de Fort-da, ya que se repite y esto es de por sí placentero. Le pareció conveniente una palabra con fuerte sonoridad: nevermore, que a su vez rima con Lenore (Leonor). Para repetir mecánicamente nada mejor que un animal, en este caso el cuervo. El tema no podía ser otro que la muerte; y si ésta va unida a la belleza, se transforma en tema poético.

Según Poe, empezó la construcción por la última estrofa y a partir de allí programó el resto del poema. Nos describe la escena: la habitación del enamorado está en calma. Afuera hay tormenta. Se abstrae de la lectura para pensar en su amada. Escucha que tocan a la puerta y como no hay nadie, abre la ventana y entra el cuervo a posarse en el busto de Palas. El enamorado se identifica al cuervo y Nevermore pasa de ser la expresión del cuervo a la del enamorado. Se conjugan así el enamorado y la muerte.

Borges no le cree, y así lo declara: "El ejercicio de las letras es misterioso; lo que opinamos es efímero y apto por la tesis platónica de la Musa y no por la de Poe, que *razonó o fingió razonar*, que la escritura de un poema es una operación de inteligencia" (*El informe de Brodie*, p. 399). En otro texto insiste: "quiere hacernos creer que escribió ese poema en forma intelectual; pero basta mirar un poco de cerca ese argumento para comprobar que es falaz" (*Borges oral*, p. 192). La escritura, para Borges, no es cuestión de razonamiento intelectual ni de cálculo.

Poe es capaz de crear, es un creador, de eso no hay duda. ¿Por qué Poe es inventor y desde dónde lo hace? ¿Desde el dolor? ¿Desde la vocación conciente? ¿Desde un plan? ¿Desde la nada? Si bien Poe es claro en cuanto a su método, evita referirse a las determinaciones inconcuentes que dirigen sus elecciones. Para él, su creación es ex nihilo. Lacan no será partidario de esa posibilidad: "nada se crea a partir de nada" (Seminario La ética del psicoanálisis, p. 150), se crea a partir del agujero, de la falta. Todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío.

Desde otra lectura, Elena Oliveras se detiene en nuestro poema, en el clima melancólico intencional y artificialmente creado. "En este poema... belleza y muerte se unen... Poe sabe trabajar como ninguno sobre la voluptuosidad del dolor, sobre el deseo humano de torturarse a sí mismo, sobre la fatalidad inmodificable" (*Estética*, p. 143). Su poética no se relaciona con la verdad ni con el deber, solo con la belleza. La mentira, para él, es una mera ficción. Poe quería crear "un poema que sea un poema y nada más, un poema escrito solamente por amor al poema". Su finalidad era el placer estético y no la verdad. "El código estético de Poe no opone lo bello a lo feo sino la representación eficaz frente a la no eficaz" (Von Mücke en *Poe, la mala conciencia de la modernidad*). Así, es capaz de documentar un suicidio por el relato del mismo suicida, orgulloso de su acto, desestabilizando al sujeto cartesiano en esa posición discursiva imposible. En nuestro autor, se trataría de una representación artística pura alejada de toda moral. Poe calculaba los efectos manteniendo el control técnico y el orden exquisito. Su intención de provocar angustia era producto de una estricta disciplina. Para él, las palabras y especialmente la cadencia y la sonoridad de las palabras creaban la realidad. Esa realidad que siempre dirá sobre la muerte. Se trata definitivamente de la pura forma, cadencia y métrica. Conseguir una introspección desolada y fúnebre es su objetivo claro y preciso, ubicando la muerte como lugar de reposo y consuelo.

Hay un punto donde esta desolación no nos resulta tan creíble, una sutil percepción de "como sí", como si el narrador estuviera en un estado de dolor poco auténtico, verdadero. Quizás se deba al motivo que elige Poe como aquel de máximo dolor, el de la muerte de una mujer hermosa. No había leído a Allouch (*Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*), cuando éste sitúa el duelo por la muerte del hijo en otra dimensión, tanto más feroz que el de aquél por la mujer amada. A Poe no es la autenticidad del dolor lo que le interesa, sino la forma, la belleza que encierra la melancolía. Desmitifica la escena de la escritura, rompe con el romanticismo de la inspiración, con la idea de escritura como pasión y funda un nuevo campo: el campo literario, y así se anticipa a la modernidad. La lógica de su literatura es independiente de su

dolor real. Este dolor no es suyo, es aquel que puede crear. Entonces Poe, crea dolor. Esa es su filosofía de la composición. En palabras de Pessoa: "el poeta es un fingidor, incluso finge el dolor que siente verdaderamente".

3. EL CUERVO

Resumimos el poema en una frase: mientras el narrador llora la muerte de su amor, recibe la visita de un ave de mal agüero cuya funesta presencia subraya su soledad y desolación. En la mitología, el cuervo aparece acompañando a "Crono" el "Padre Tiempo". Es probable que *cronos* signifique cuervo (como el latín *cornix* y el griego *corōne*). El poema habla de Palas, no de Palas Atenea; siendo su busto el que sirve de sostén al cuervo. "Siendo niña, Atenea (diosa que tuvo el Partenón como sitio de adoración) mató por accidente a su compañera de juegos, Palas, mientras libraban un combate amistoso con lanza y escudo, y en señal de dolor por su muerte antepuso el nombre Palas al suyo propio" (Graves, *Los mitos griegos*, p. 54). Otra versión dice que el combate no era tan amistoso sino que se trataba de una lucha a muerte entre diosas por la predilección de Zeus (padre de Atenea y padrastrero de Palas). Noble origen, grandioso destino: ser la deidad protectora de Atenas y del arte. Suele representarse con un ave posada en su cabeza. Entonces, el cuervo, mucho antes de Poe tiene su sitio de honor en la mitología junto a Palas y a la muerte.

La noche es aciaga y aparece un visitante. Nada bueno podemos esperar de un visitante en la tormenta. Ante el primer llamado, la respuesta es: "solo sombras nada más", sombras del objeto que caen sobre este Yo. Acompañan a este estado sueños, dice el poema, tan ligados al horror que nadie pudo haber osado soñarlos jamás. Asoma aquí la pesadilla, cara amiga del horror (así como también de la melancolía y del incesto).

El narrador, insomne, inconsolable por la pérdida de Leonor, escucha del otro su propio mensaje de forma invertida: Así, al preguntársele su nombre, el cuervo responde: *Nunca más*. "Nevermore, en su repetición mortífera, trae algo de la pulsión de muerte, anticipa el automatismo de repetición mortífero que instala el significante. Hay allí un hallazgo poético, hay intuición allí" (A. Ruiz, en *Jacques Lacan y los escritores*, p. 144)

El cuervo entra por la ventana, sutil inversión del arrojar por la ventana, salida tan propiamente melancólica. También podemos suponer que si el cuervo entra, el sufriente puede salir, arrojar, eyectarse por la misma. Luego se posa en el busto de Palas, inmóvil. Es el sujeto entonces quien se ve impulsado a actuar: abre y cierra la ventana, pregunta, se sorprende, traspone su alma, cambia la silla de lugar, grita, implora, y finalmente quedará flotando sobre una sombra fantasmal, una sombra que no se alzaránunca nunca más. El poeta es profuso en su descripción del cuervo: solemne, ancestral, con aire envarado y grave, torvo, osado, desterrado, altivo, adusto, inmóvil, funesto... Tanta descripción no alcanza, no termina de asirlo, ya que es puro semblante, no es objeto (en cuyo caso alcanzaría con una sola letra). Mientras tanto, el cuervo, como Bartleby, quien preferiría no hacerlo, solo repite su frase. Never more, more raven, more never, Poe insiste con estos raven y never casi anagramáticos.

4. EL HORROR, LA MUERTE, LO OMINOSO

Freud no se ocupó directamente de Poe, eligió a Hoffman, su alter ego de Hamburgo, para decir de lo ominoso. Si bien consideró los estudios sobre estética "marginales", lo siniestro, esa variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar, forma parte de la clínica psicoanalítica. Nos interesa remarcar esa condición de lo ominoso como "algo dentro de lo cual uno no se orienta" (Freud, *Lo ominoso*). ¿Acaso es posible orientarse entre los muertos, entre la vida y la muerte? Eso tan familiar, el lugar donde habitamos, se transforma en lugar hostil que encierra a sus personajes. Éstos no salen de sus pesadillas y sólo la muerte puede liberarlos, ya que son enterrados vivos.

Poe no es un escritor fantástico (toda escritura es finalmente fantástica). Lo fantástico es un recurso para intentar dar cuenta de lo real, abarcando desde el terror a la ciencia ficción. Nuestro autor sucumbe al placer infantil de la fascinación del terror (Lynch, *Lo fantástico en Poe*, en *Poe, la mala conciencia de la modernidad*).

Poe genera un espacio de indiferencia entre realidad y fantasía, entre verdad y ficción. Para él la diferencia entre real e imaginario es sólo retórica. Hace un pacto con el lector y éste cree cualquier cosa. Se trata de un terror que no aterroriza. En términos de Badiou, Dios se ha retirado, dejando al mundo presa del desencanto. Desencanto que Poe no intenta ocultar de ninguna manera. Es a partir de este desencanto que nuestro autor se ubica siempre en los márgenes. Al ser creador de un nuevo género, queda excluido de los existentes y de su propia época, un ser de excepción, atópico. La omnipresencia de la muerte lo obliga a reprimir ese *dessein si funeste* (cita del fin de *La carta robada*), ese deseo de que la mujer no se muera y que sobreviva entre los vivos y los muertos, forma suprema de belleza, en la agonía. No se trataría de la muerte, sino del estar muriendo" (Duque, en *Poe, la mala conciencia de la modernidad*). La pérdida del objeto bello procura el goce de la descomposición de ese cuerpo, pero un goce ominoso.

5. LA ESCRITURA DEL DOLOR

Poe sufría. Como muchos. Se consolaba frente al sufrimiento con altas dosis de alcohol y opio. Sin embargo, tuvo una capacidad que no muchos poseen. Decir de su dolor con bellas palabras y el don de escribirlas de modo que aun hoy nos conmueven. No escribió solamente acerca del dolor. A lo largo de las lecturas queda flotando más un sabor a amor y temor a la muerte que a dolor. Ni siquiera el poema al que nos dedicamos en particular puede transmitirnos el dolor en una intensidad tal que nos afecte en el carozo de nuestro ser. El poema nos liga al miedo a la muerte que acecha, no al puro dolor. Se detiene en un borde, todavía un tanto lejano del borde de lo indecible. Hay un real que no llegó a tocar con su literatura, lo nombraría "un roce". Lo suyo fue el terror, no el horror. Entendiendo el terror como más ajeno que el horror, tan íntimo y propio, tan singular y subjetivo.

Entiendo que Poe, como todo escritor, se sitúa incómodamente en la vida, malestar que lo mueve a la escritura. Poe debe enfrentar su propio caos, y al hacerlo, crea un mundo nuevo, fantástico y terrorífico a la vez, pero mundo al fin. Si suponemos con Jitrik (*Los grados de la escritura*), dos escrituras, la banal y la otra; Poe se esforzó por demostrar la banalidad en la suya. No lo logró. Si pensamos la creación literaria como dispositivo (a veces eficaz) para la lucha contra el derrumbe simbólico, Poe lo logró. Lo que no pudo evitar fue el derrumbe producto de los excesos, del exceso de goce. Soporta bastante bien el dolor de existir gracias a la escritura. Entiendo que funciona así hasta la muerte de Virginia, su mujer. A partir de ahí, las cosas cambian. Ya está al borde del fin. El poeta de la "muerte y la disolución", el de la biografía mítica, se quiebra, se melancoliza. Podemos conjeturar en este caso, como Rabinovich en otro (*Una histeria desmelancolizada en Escansión #1*), que "la articulación entre la estructura histórica y el fantasma masoquista se destaca como esencial para precisar el porqué de la supuesta melancolización". Fantasma que podría decir en el caso de Poe en lugar de pegan a un niño, "ser enterrado vivo" o tal vez: "ser amado aun a pesar de la muerte, aun siendo enterrado vivo". En el poema *Para Annie* se describe a sí mismo muerto, feliz y abandonadamente muerto, por fin y definitivamente muerto. Podemos suponer que enterrado muerto y no vivo y de ahí la felicidad.

Lacan inicia su diálogo con Poe (o con la princesa Bonaparte) en 1953. En *El seminario sobre la carta robada*, articula su teoría del significante y la sobredeterminación de lo simbólico. Vuelve a Poe en 1971, en el seminario *De un discurso que no fuera del semblante*. Aquí la literatura será conceptualizada como una acomodación de restos de manera estética: buena forma de lidiar con el objeto. La letra será tematizada como un borde que rodea un agujero en el saber y sirve de apoyo al significante y a la escritura (hueso cuya carne sería el lenguaje), estaría en lo real, reflejándose en las palabras, es representación de palabra. La articulación entre la escritura (real), la letra (simbólico) y la literatura (imaginario), así como el lugar del objeto *a*, podrán ser el tema de un próximo trabajo.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV. Escansión #1. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1984
- ACKROYD, P. Poe una vida trunca. 1ª edición. Edhasa, Madrid 2009.
- BENBIBRE, C. H. et al. Jacques Lacan y los escritores. Editorial Escuela Freudiana de Buenos Aires 2007
- DERRIDA, J.. La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá. En http://www.doooss.org/articulos/textos/tarjeta_postal.pdf (buscado el 20/VI/2010)
- DUQUE, F. (ed.). Poe, la mala conciencia de la modernidad. Círculo de Bellas Artes, Madrid 2009.
- FREUD, S. Lo ominoso. Amorrortu Editores, volumen 17, Buenos Aires, 1992.
- GRAVES, R. Los mitos griegos. 2ª edición, Alianza Editorial, Madrid 2002.
- INGRAM, John H. Edgar A. Poe. Vida y obra. Editorial Lautaro, Buenos Aires 1944.
- LACAN, J. El seminario sobre la carta robada en Escritos. Siglo Veintiuno Editores, decimotercera edición en español, Argentina, 1985.
- LACAN, J. Seminario 7 La ética del psicoanálisis. Paidós, Buenos Aires, 1988
- LACAN, J. Seminario 18 De un discurso que no fuera del semblante. Paidós, Buenos Aires, 2009.
- OLIVERAS, E. Estética. La cuestión del arte. 1ª edición, Emecé, Buenos Aires, 2007.
- POE, E. A. Cuentos completos. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar, Círculo de lectores, Buenos Aires, 1984.
- POE, E. A. Cuentos fantásticos. Prólogo de Armando Bazán. 3ª edición, Claridad, Buenos Aires, 2007.