

LAS EDADES DEL HOMBRE Y LA CREACIÓN

Didier Anzieu

A cincuenta años de la muerte de Sigmund Freud, sus lecciones luminosas y generativas continúan abriendo nuevos senderos para las diferentes ramas del conocimiento. Prueba de ello son los trabajos de Didier Anzieu, quien ha dedicado numerosos estudios a la psicología de grupos. Profesor en la Universidad de París X (Nanterre) y director de la Nouvelle Revue de Psychanalyse, en Sigmund Freud y el descubrimiento del psicoanálisis (traducción española en Siglo XXI), Anzieu emprende un psicoanálisis del proceso creador en Freud, método que utilizará más tarde para el estudio de autores como Paul Valéry, Henry James, Alain Robbe-Grillet, Francis Bacon, Blas Pascal y Jorge Luis Borges. El ensayo que ahora presentamos resume algunos de los principales planteamientos de Anzieu sobre la psicología y los mecanismos de la creación intelectual. ♦

No existe una vía única ni existe tampoco un número infinito de vías que conduzcan al despegue creador; hay algunos caminos diferentes. El psicoanalista inglés Elliot Jaques ha propuesto tres, si se analiza la creación desde la perspectiva del momento de la vida del autor en la que se produce. Para hacerlo se apoya en el descubrimiento de Melanie Klein de las dos "posiciones" que el psiquismo del recién nacido ocupa sucesivamente durante el primer semestre de su existencia, y que, con menor o mayor éxito, logra elaborar. Éstas, por otro lado, subsisten posteriormente como núcleo "psicótico" de la persona. De acuerdo con su análisis, las creaciones que se realizan en el momento de tránsito de la adolescencia a la juventud, alrededor de los veinte años, reposan en una reelaboración de la posición paranoide-esquizoide; las que son contemporáneas de la entrada en la madurez, alrededor de los cuarenta años, reposan sobre una reelaboración de la posición depresivo-reparadora. Por último, señala, sin dar ninguna explicación psicoanalítica, las que se producen en el momento de la entrada en la senectud.

Independientemente de la etapa de la vida, el ser humano puede enfermar e incluso morir cuando se ve confrontado a una crisis. Puede tratar de evitar el estado de crisis, y la obligación de cambiar que se deriva de ella, permaneciendo lo más rígidamente posible idéntico a sí mismo. Puede salir de ella disminuido o creador; y si crea puede sentirse de esta manera reconfortado en su deseo de seguir gozando durante largo tiempo de la vida o bien abandonarse al retorno violento de la pulsión de autodestrucción, ceder a una enfermedad mortal, a una tendencia suicida de la cual sólo había diferido el desenlace fatal a costa de un consumo paroxístico de sus reservas libidinales.

Creaciones de la senectud

Voy a examinar estas crisis en el orden cronológico inverso. Comienzo entonces por las que conciernen la entrada en la senectud. Las entiendo como el resultado de una intensa recarga libidinal provocada por la perspectiva de tener ante sí aún tiempo por vivir; y, a diferencia de Elliot Jaques, las divido en dos fases que se sitúan respectivamente al frisar los sesenta y los ochenta años. El hombre que entra en edad —si su vida llega a tal— franquea una crisis de entrada en la primera senectud alrededor de los 55/60 años (en 1839, a los cincuenta y seis años, Stendhal dicta en cincuenta y dos días *La cartuja de Parma*; muere tres años después). Posteriormente se produce, si tal es el caso, una crisis de entrada en la segunda senectud, hacia los ochenta años. La alegría de que se ha rebasado la edad promedio de vida, según las estadísticas; la esperanza (tan pronunciada que sorprende a los allegados) de alcanzar el centenario; la perspectiva de tener aún veinte años de vida (cada crisis de la existencia abre al sujeto la posibilidad teórica de un periodo de veinte años) estimulan la escisión entre la pulsión de muerte, que es negada o proyectada (sólo mueren los demás), y la pulsión de vida que se libera y es llevada a su paroxismo al creer más o menos conscientemente en la propia inmortalidad (Picasso declaró algunos meses antes de morir que nunca moriría). En todo esto se manifiesta claramente lo que Piera Aulagnier en *Les destins du plaisir* (PUF, 1979) afirmó que era el "concepto consciente de un fragmento que puede ser separable de la muerte": nadie puede vivir, y mucho menos crear, sin reivindicar el derecho a un "fragmento" de inmortalidad. Esta reivindicación que entra en conflicto con otra reivindicación, vital

para el ser humano: la de saber la verdad, es negada durante mucho tiempo, o proyectada al más allá, al mismo tiempo que es uno de los principales motores de las empresas humanas. Frente a una muerte que se siente próxima, se afirma abiertamente, como fuente del poder de crear una obra y en ese poder encuentra su justificación. Maurice Genevoix, cuya producción novelesca tuvo una continuidad regular desde la edad de veintiséis años, recogió y paladeó los frutos de haber superado con éxito esta última crisis en sus memorias publicadas a los noventa años y que justamente lleva por título *Trente mille jours* (1980); después de lo cual pudo morir tranquilamente. En 1968, al publicar a los setenta y tres años *Belle du Seigneur* (novela río, semejante a una vida que persevera interminablemente en su curso), Albert Cohen inició una segunda (si no es que tercera) carrera literaria, que luego contó con nuevas obras.

Creaciones de la madurez

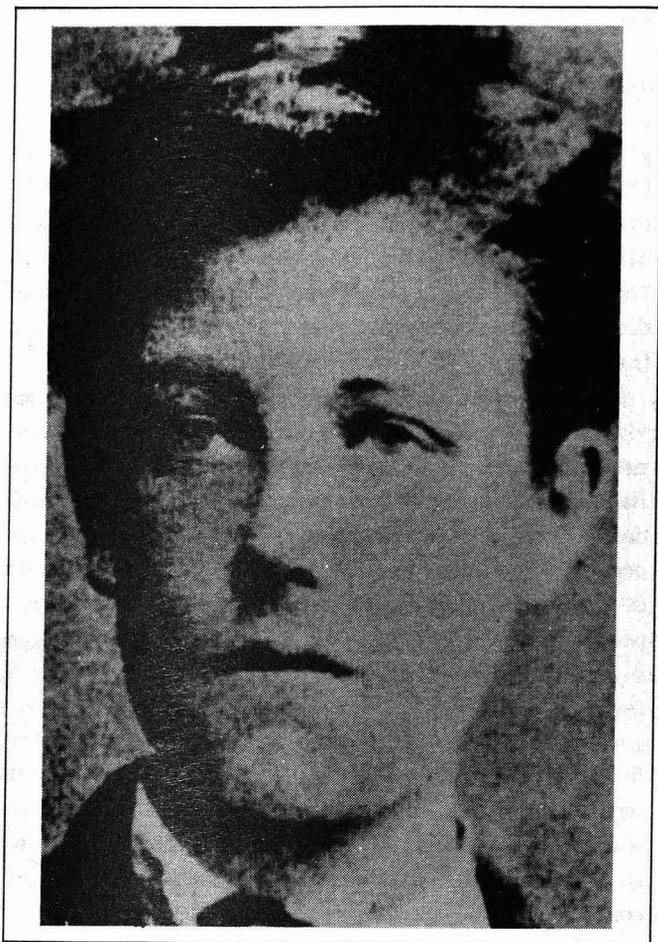
Todas estas crisis se producen tanto en las personas comunes como en los creadores reconocidos. Estudiar la crisis en estos últimos tiene la ventaja de que en ellos se manifiesta con mayor claridad, sus efectos son más evidentes y es posible comprender mejor sus procesos. Una estadística hecha con las respuestas de 310 escritores, pintores, escultores, músicos, permitió que Elliot Jaques situara en los treinta y seis años la edad promedio en la que se produjeron cambios importantes en sus vidas. Algunos que hasta ese momento no habían creado todavía, o que no habían dado muestra de talento o de una verdadera originalidad, se convierten de repente en grandes creadores; tal es el caso de Freud y, en cierta medida, de Proust. Algunos creadores precoces se marchitan y en ciertos casos mueren prematuramente, como Mozart, Rafael, Chopin, Rimbaud, Baudelaire, Purcell, Watteau, muertos entre los treinta y cinco y los treinta y nueve años. Los más destacados continúan creando pero ya no lo hacen de la misma manera: cambian sus fuentes de inspiración, su género, su estilo. Es un hecho bien conocido el que el romanticismo de la juventud ceda su lugar al clacisismo de la edad madura. Sin embargo, se ignoraba cuál era la evolución de los métodos del trabajo creador y uno de los méritos de Jaques es el haberlo puesto en evidencia. El ideal del artista, del escritor joven, es producir de un tirón y con un tiro continuo: ideal semejante a la vida sexual de tal edad; su creatividad es rápida, incontrolable, brillante, febril. Al madurar, la inspiración llega con mayor lentitud al autor, como la satisfacción sexual; como contrapartida, encuentra en la elaboración de su obra placeres más duraderos, más refinados, más complejos. El primero preconiza la liberación de las emociones y de las pasiones; el segundo, su dominio. Aquél se conforma con la producción de un material espontáneo: pinta o compone en un día; algunas semanas le bastan para escribir una novela; no relea; la obra debe salir perfecta desde el primer momento, o no hay obra. En ello se puede reconocer uno de los mecanismos esenciales del núcleo esquizoide de la persona, el pensar que debe ser todo o nada. El creador en la edad madura se preocupa tanto por la forma como por el conteni-

do de su obra; modifica su plan, vuelve a comenzar, se acumulan las versiones sucesivas; reúne su documentación pausadamente; las correcciones, los retoques lo ocupan y le preocupan, para él ya no es un fin el producto bruto, sino punto de partida de un nuevo trabajo de perfeccionamiento, de re-escritura, que generalmente le lleva años, e incluso el resto de su vida. Ésta se llega a identificar con la obra en curso (*Work in progress*, decía misteriosamente James Joyce de *Finnegans Wake*, cuyo título tramaba, novela en la que trabajó durante diecisiete años, entre los cuarenta y los cincuenta y siete años, y que apareció dos años antes de su muerte, acaecida en 1941). Con frecuencia esa obra de gran aliento se queda como un monumento inconcluso, como *El hombre sin cualidades* (1930-1933) de Robert Musil¹.

Esta segunda crisis no es más que el reflejo de la disminución de la energía vital y sexual que es normal en la fase climática. Como lo subraya Jaques y como lo muestra el ejemplo de Freud, la actitud hacia la muerte se modifica simultáneamente. La juventud no piensa en la muerte; tiene todo el tiempo ante sí y al mismo tiempo desea todo inmediatamente; es idealista y optimista a la vez, impaciente y revolucionaria; hace juicios acérrimos; cree en la bondad de la naturaleza humana y en el carácter nocivo de la sociedad, a menos que suceda lo contrario; puesto que la naturaleza humana ha sido corrompida, sólo la naturaleza exterior sigue siendo perfecta. La razón de ello es que en la juventud hay una escisión de las pulsiones de vida, cuyo objeto interiorizado es idealizado, y de las pulsiones de muerte que proyecta. Todo es bueno en la juventud, el mal se encuentra en el exterior; la muerte no le concierne, de allí su facilidad para matar o para suicidarse.

El hombre maduro, por el contrario, cobra conciencia del carácter inevitable de su muerte y se vuelve tolerante a las manifestaciones del mal; reconoce en todos los seres humanos la coexistencia de las fuerzas de amor y de destrucción, coexistencia a la cual atribuye la verdadera fuente de la miseria y de los dramas de la condición humana; de allí su pesimismo sereno, su conservadurismo liberal, su resignación constructiva. De allí que acceda también a lo que Lucien Goldmann había denominado desde 1955 "la visión trágica del mundo" cuyos precursores eran, en su opinión, Racine, Pascal y Hegel, el cual había elaborado la teoría de ella. Tal es la causa igualmente de que en el momento en que se produce esta crisis de entrada en la madurez, haya riesgos de depresión y se desplieguen defensas maníacas, obsesivas o hipochondriacas contra la angustia depresiva. La ilusión de eternidad de la adolescencia cede su lugar en el hombre maduro a la certeza de la muerte. El hombre maduro piensa en ésta como una experiencia personal, se perfila en el horizonte de

¹ Resulta sorprendente comparar esta novela (escrita entre los treinta y cinco y los cincuenta y tres años y que quedó inconclusa a partir del momento en que Musil logró escribir el capítulo que había diferido durante mucho tiempo, en el que el protagonista comete incesto con su hermana) y la primera novela del mismo autor, publicada en plena juventud, a los veintiséis años, *Las tribulaciones del estudiante Törles* (1906), relato autobiográfico, apenas velado, de las novatadas y sevicias infligidas a un adolescente en una academia militar. Por esta novela de juventud el autor obtuvo gloria inmediata. En cambio, la novela de madurez fue apreciada por la crítica y el público mucho tiempo después de la muerte de Musil, acaecida en 1942.



Jean-Arthur Rimbaud

su vida; por vez primera percibe su porvenir limitado y siente la apremiante necesidad de una realización diferente, de ponerse manos a la obra, que puede ser poner en una obra todo aquello que no ha llevado a cabo, antes del ineluctable final. Entonces la obra creada es vivida como un seno bueno, como dadora de una vida que reemplaza la que se escapa. Por lo general, el hombre que logró durante su infancia interiorizar un objeto suficientemente bueno, es capaz, si atraviesa con éxito la crisis de la mitad de la vida, de comenzar a elaborar el duelo de su futura muerte en lugar de sentirse perseguido por ella. En consecuencia desarrolla mayores capacidades de entereza, de amor, de comprensión del prójimo y de sublimación; una mayor libertad de interacción entre sus objetos internos y los del mundo exterior. Pero esta crisis constituye una prueba difícil de la cual no todos se recuperan y que Elliot Jaques compara, siguiendo el ejemplo de Freud, al descendimiento en los infiernos de Eneas, relatado por Virgilio en el canto sexto de *La Eneida*.

En mi opinión, el análisis de Elliot Jaques puede y debe ser desarrollado y completado. La sombra de la muerte que se cierne sobre el hombre maduro lo confronta con la depresión. Todo lo que ha realizado hasta ese momento, la vida que ha llevado, las cosas que ha hecho, los seres que ha amado, son puestos en la balanza con todo aquello que le han impedido hacer, vivir, amar. La evidencia de que coexisten en él sentimientos opuestos contribuye a deprimirlo: ¿se puede odiar y amar a las mismas actividades, a las mismas personas! *La balada de la cárcel de Reading* (1898), de Oscar Wilde

—siempre se mata al ser que se ama— es la formulación más típica, la más radical, la más culpable. Si quiere renovarse, le es preciso retirar sus afectos, abandonar, sufrir, y quizá preferir el prometedor ciento de pájaros en vuelo. Tiene que separarse de una parte de sí mismo, tiene que aceptar la pérdida de los seres, de los objetos aliados de esta partida que además han sido buenos con él. El subsecuente estado de ánimo, y que Elliot Jaques compara con el “caos” es una verdadera figuración de la muerte. En estas circunstancias, crear —Melanie Klein fue la primera en enunciarlo— es reparar el objeto amado, destruido y perdido, restaurarlo como objeto simbólico, simbolizante y simbolizado, del cual se tiene una relativa seguridad de que permanezca junto a uno. Al efectuar su reparación, se repara a sí mismo de la pérdida, del duelo, de la congoja.² Uno se libera de la posición depresiva a través del trabajo de la reparación, que es el mismo que el trabajo de la simbolización y también de la sublimación.

Creaciones de la juventud

Otra cosa sucede si el sujeto, que por lo general suele ser joven, crea para salir de la posición paranoide-esquizoide. En mi opinión, la sombra de la violencia se cierne sobre él y es vivida como el mal absoluto. Conoce la aspereza de las relaciones sociales en la violencia que advierte en sus contornos, en la violencia que padece en carne propia: la de los internados que pretende ser educativa; la de las familias demasiado numerosas o demasiado abusivas; la de los ricos en relación con los pobres; la de los poderosos en relación con los débiles; la de los grandes con los pequeños. De allí surge lo que Musil ha llamado *Las tribulaciones del estudiante Törles* y que se complica con el terror ante la violencia interna que el adulto joven descubre como posible en sí mismo. Puede procrear, pero también puede matar. Esta violencia irracional, impensable, injustificable, nos condena a todos a la situación que se alterna de ser víctimas y verdugos. Melanie Klein ha propuesto también para ello una teoría que puede explicar este fenómeno. Se trataría de la envidia rencorosa que proyecta el bebé desde los seis meses sobre el seno materno en tanto que objeto parcial y que lo hace envidiar todo aquello que adivina que ese seno puede ofrecer a quien lo posee o a quien saca beneficio de él: ya sea placer, poder o fecundidad: ¡más vale destruirlo a que otros, que no sea yo, gocen de él! La envidia destructora del continente materno hace que estallen en pedazos sus contenidos, incluyendo al mismo niño que siente que es uno de éstos. La envidia proyectada retorna bajo la forma de un seno malo que a su vez lo amenaza con la destrucción de acuerdo con una relación conmutativa.

Esta explicación no es suficiente para agotar o para acallar el escándalo que constituye la violencia para la razón, para

² Willy Baranger en “Le Moi et la fonction de l'idéologie” (*La psychanalyse*, 1959, vol. V, pp. 183-193) estudió la posición depresiva en la creación filosófica tomando como ejemplos a Descartes, Leibniz y Sartre. J. Chasseguet-Smirgel en *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité* (Payot, 1965), distingue dos procedimientos creadores: el que tiene como finalidad reparar más bien al objeto, y el que tiene como finalidad reparar más bien al sujeto.

el cuerpo —escándalo tal que René Girard ve en él el desafío lanzado principalmente a la humanidad desde el origen, y al cual respondió ésta inventando primero el ritual de la víctima propiciatoria y luego multiplicando la búsqueda arbitraria y en todas direcciones de un sentido a la vida, al hombre y al mundo. Sin embargo, no debemos olvidar la lección de Freud. Lo que ejerce violencia en el aparato psíquico es la pulsión, sin importar su naturaleza: ya sea sexual, agresiva, autodestructiva, cuando ésta hace irrupción en aquél. Con la maduración de la pubertad y con el fin del crecimiento orgánico, las bases biológicas dan a las pulsiones su máxima fuerza. Los destinos y los objetos a los cuales los jóvenes intentan ligarlas con el fin de descargarlas, son paliativos que los dejan indefensos frente al exceso de la fuerza en relación con los objetivos que le pueden ser ofrecidos.

Sobre este fondo pulsional y relacional que hace que la vida y el otro sean una violencia iterativa para cada uno de nosotros, se acumula y encuentra su lugar la diversidad de violencias sociales e inconscientes: lucha para hacerse un lugar, para apoderarse de una pareja, para apoderarse de los bienes de consumo o de prestigio, sadismo, envidia, rivalidad, cólera reactiva a las frustraciones, etcétera. Si esto significa ser hombre, más vale seguir siendo niño, enfermarse o suicidarse o destruir todo: éstas son las principales tentaciones de la juventud (el hombre maduro tiene la posibilidad de permitirse acceder a una serena visión trágica de sí mismo: sus fuerzas biológicas declinan, la fuerza pulsional disminuye, la violencia para él ya no constituye un problema; lo que le preocupa es su muerte próxima). Quisiera ser aún más preciso. Para el creador joven la elaboración de una obra corresponde a la activación de un dispositivo antitraumático retroactivo. Se trata de mitigar *a posteriori* los efectos de la efracción de una violencia psíquica-física en la unidad e integridad de la persona. La obra es una tentativa por restablecer la continuidad, la totalidad, la perfección, el brillo de la envoltura narcisista, como el sueño nocturno reestudiado por Freud en 1920 dentro de la perspectiva del automatismo de la repetición, en el capítulo IV de *Más allá del principio de placer*. Una tentativa que requiere más voluntad y mayor esfuerzo aunque el joven o la joven crea tener la ilusión de lograrlo como si fuera un sueño: con la misma facilidad, con la misma rapidez, la misma intensidad sensorial. Pero al mismo tiempo, el hecho de que él o ella creen, constituye casi una hazaña: es un triunfo heroico sobre sus heridas que permanecen abiertas. La obra le sirve para volver a unir sus propios pedazos que se habían difractado por esa falla; para retener sustancia vital que se vaciaba por los hoyos de su Yo-Piel. El resultado, que significa poder ser, en estas condiciones, adquiere una dimensión grandiosa. Crear también significa retirarse, lo cual corta la comunicación con el otro antes de que te haga daño (obstinadamente Emil Ajar pone en boca del héroe principal de sus novelas que no hay nada más peligroso que el amor que sienten por uno las personas con buenas intenciones). Crear permite igualmente, en este mismo contexto de la escisión de la idealización y de la persecución, desembarazarse de todo lo malo que uno tiene dentro de sí, y que puede ejercer una violencia desde el interior, depositándolo en un lu-

gar, en un recipiente en el que quedará neutralizado, olvidado; enterrado, de la misma manera que uno se libera de la placenta o de las heces: la obra cumple entonces la función de basurero, de vertedero de desperdicios, de seno-W. C. (según la expresión acuñada por el psicoanalista inglés Meltzer). Obra-atolladero donde se amontonan e incineran los detritus de la vida colectiva —inmensa metáfora en torno a la cual Michel Tournier construyó su novela *Las Meteoras* (1970). Obra-terreno baldío para utilizar el título que Eric Losfeld dio a su editorial, convirtiendo su apellido en nombre común (Losfeld significa “terreno baldío” en flamenco).

El sujeto dominado por la posición paranoide-esquizoide vive la experiencia de la violencia como una máquina infernal que se desencadena en él a pesar de él, a la vez maquinaria que le obliga a abandonar su cuerpo o su razón, reducidos ambos a mecánicas locas o indiferentes, y maquinación perpetrada por un perseguidor (que se oculta tras la máscara de un seductor). Del aparato para ejercer influencia descrito por Tausk en 1919; de Joy, “el niño mecánico” de la *Fortaleza vacía* (1967) observado por Bettelheim; a las máquinas extraordinarias de Edgar Poe, de Raymond Roussel, de Tinguely, al monstruoso Frankenstein, a los autores de ciencia ficción como Philip K. Dick y a sus hombres robot, la continuidad es evidente. La mecánica de la violencia y del mal se apodera del cuerpo o del espíritu. “Mataré a todos y luego me iré”: ésta es la filosofía explícita de los personajes ubuescos de Jarry. Tales creadores, o sus criaturas, se encuentran a medio camino entre la alucinación y el símbolo. El trabajo de la creación actúa entonces por medio del establecimiento de lo que Hanna Segal llamó las “ecuaciones simbólicas” (en las cuales el símbolo comienza a separarse de los actos-signos con los cuales permanece estrechamente ligado). El trabajo de la creación permite que el aparato psíquico se desprenda de la posición persecutoria para acceder a un retiro protector, aunque sea esquizoide, o a una proyección catártica del mal interior en el mundo, incluso a una progresiva y verdadera simbolización, pero a precio de un período depresivo.

Dos tipos de literatura

Generalizando la oposición de Klein que distingue la posición paranoide-esquizoide y la posición depresiva-reparadora, se podría describir dos tipos de literatura y proponer un nombre para cada una de ellas: literaturas de la acusación y de la resignación; o también, las literaturas del hombre dominado por el robot interior y las del hombre dueño del caos interior. El *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (1754) de Rousseau, y *Una temporada en el infierno* (1873) de Rimbaud acusan a la condición social y a la condición humana respectivamente. La acusación puede ser implícita y mucho más violenta en la medida en que no esté claramente formulada. El título de la novela de Le Clézio³ *El acta de acusación (Le procès verbal)* (1963) es revela-

³ Rimbaud y Le Clézio tienen entonces diecinueve y veintitrés años, respectivamente. Rousseau tiene cuarenta y dos años: es su primer texto, pero corresponde a una crisis de juventud diferida a la edad madura; al entrar en la vejez, realizará, siempre con atraso, su crisis de entrada en la madurez.



dor. El narrador nos permite asistir al inicio del proceso verbal, a la tentativa inevitablemente inadecuada pero que no puede evitar, de expresar su violencia, su ruptura, su división y su fuerte y peligrosa tentación de ver el sol manteniendo los ojos abiertos hasta que la tan deseada luz lo deje, paradójicamente, ciego. Este proceso verbal es al mismo tiempo un acta de acusación, es la evidencia de lo que la existencia humana, tal como funciona, tiene de criminal; es el acto de un procurador que muestra fotografías tan horribles que se vuelve innecesario que pronuncie su acta de inculpación.

Frente a estas literaturas juveniles que muestran al narrador o a los personajes víctimas del automatismo de la violencia y a uno de sus avatares o de sus maleficios, las literaturas de la madurez describen el esfuerzo (más o menos coronado con el éxito) del ser humano para hacer frente a la amenaza de su muerte, a la cual se considera ineluctable, y para dominar la congosta interior subsecuente. *Las memorias de Adriano* (1951) de Marguerite Yourcenar, *Una ventana en el bosque* (1958) de Julien Gracq, *Los pensamientos de Pascal*, *La Eneida* de Virgilio⁴ nos dan un ejemplo de este fenómeno y de sus variantes.

“En un principio era el caos. Luego vino el espíritu, que puso todo en orden.” Es evidente que Empédocles de Agrigento no pudo concebir y escribir un enunciado de esta natu-

⁴ M. Yourcenar y J. Gracq tenían cuarenta y ocho años cuando se publicaron estas dos novelas. Pascal anotó sistemáticamente sus “pensamientos”, con miras a su *Apología de la religión cristiana*, entre los treinta y cuatro años y su muerte, acaecida en 1662, cuando tenía treinta y nueve años. *Los pensamientos* fueron publicados póstumamente. Virgilio murió en 19 a.C., a los cincuenta y un años; *La Eneida* apareció el año siguiente, inconclusa. El autor consagró a esta obra los últimos diez años de su vida.

raleza antes de haber alcanzado los cuarenta años. Serían particularmente instructivas algunas monografías psicoanalíticas sobre personas que hayan creado sucesivamente a partir de las dos posiciones —Einstein al elaborar su posición esquizoide-paranoide creó la Teoría de la relatividad restringida y al elaborar su posición depresiva creó la Teoría de la relatividad generalizada.

De esta forma la creación se opone a las dos formas de destrucción (propias de cada una de las “posiciones” psíquicas): la del objeto parcial y la del objeto total. La creación juvenil exhala un largo grito de acusación que constituye al mismo tiempo una demanda de auxilio, contra las violencias que han desgarrado y perforado su propia seguridad narcisista, contra el carácter intolerante del odio o de la indiferencia de las cuales ha sido objeto y sujeto, contra los traumatismos que no han podido resistir ni la piel ni la razón, contra las frustraciones inevitables pero no por ello menos desestructurantes de la condición humana y social, contra los signos que no comunican, contra el sufrimiento, más allá de las palabras, que constituye perder la unidad, la continuidad, la identidad. La creación juvenil magnifica la fascinación que ejerce el cielo, la utopía, lo absoluto de una perfección o por el contrario, el cieno, el infierno, la degradación. Con la madurez, la obra se convierte en el producto de un duelo que es ineluctable. No sólo es el duelo por un ser querido, sino el de una unión imaginaria del recién nacido (que ha subsistido en nosotros) con la madre omnipotente. También es el duelo que cada uno de nosotros, en virtud de ese nacimiento que no se ha consumado, tiene que efectuar, según las etapas de la vida, o según la diversidad de las patologías, de una infancia maravillosa u odiosa, del término o de la imposibilidad de un amor, de un país del cual uno ha sido excluido para siempre. Es el duelo de la propia muerte inevitable y que un día se producirá, o que ya está presente, silenciosa pero activa, en un órgano del cuerpo o del pensamiento. La obra de la madurez realiza el símbolo balzaciano de la piel de zapa que está cerca de la muerte —pero de una muerte buena— de aquél mismo al cual le permitió vivir. La obra de juventud representa, por el contrario, bien sea la construcción de un cuerpo muralla, invulnerable o imputrescible, semejante al de algunos héroes mitológicos que ha sido endurecido con aire, agua o fuego; o bien sea una envoltura perforada que ya no puede retener nada, una vestimenta desgarrada, una epidermis lacerada que expone a las inclemencias la carne viva, por burla o por haber decidido ir hasta el fondo de la angustia, la miseria y el desamparo. La obra se construye contra el trabajo de la muerte, contra las pulsiones de muerte que siempre permanecen activas dentro de nosotros, sea cual fuere el momento de la vida en el cual se emprende. Si el creador fracasa en su construcción, o, si por el contrario, el hecho de haberlo logrado no contribuye más que a hacerle más agudo el carácter, a fin de cuentas, ilusorio del círculo que ha recorrido en relación con el vacío final al cual llega, sucede que el creador prefiere tomar un atajo y suicidarse o vegeta y deja que toda su vitalidad languidezca. ♦

Tomado de *Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, París, 1981.