

Duelo persecutorio vs. Duelo reparador Su conceptualización a partir de dos poemas románticos (o cursis)

Juan Vives Rocabert

*El amor encuentra sus sacerdotes
entre los poetas.*

S. Kierkegaard

*El discurso poético, que es de hecho un discurso
esencial y lleno de sentido, constituye una
estructura, o serie, internamente coherente,
infinitamente connotativa e innovadora.*

G. Steiner

-I-

Introducción

La ruptura de una relación de pareja y el dolor que implica la pérdida del objeto amado consecutiva a dicho rompimiento es uno de los temas más comunes y frecuentemente escuchados dentro del material narrativo que expresan muchos de nuestros pacientes que nos piden ayuda debido a su proceso de duelo y aquejados de diversos grados de depresión, apatía, desesperanza y sensación de vacío interno, pero sobre todo advertimos que son personas aquejadas de dolor psíquico, de sufrimiento. Podríamos decir que este dolor psíquico, el sufrimiento mental que acompaña a una ruptura amorosa o la pérdida de un objeto amado resulta uno de los eventos emocionales más disruptivos y desgarradores en el curso de la existencia y no tiene parangón entre los diversos infortunios que pueden sucederle a cualquier ser humano. Este tipo de evento requiere, en todos de los casos, de un proceso de tipo elaborativo, proceso que a veces puede llevarse a cabo con relativa facilidad y, en otras, queda sin lograrse, estancado, dando pie a diversas manifestaciones problemáticas dentro del psiquismo del sujeto. Freud dejó establecido que el duelo es un proceso normal para cualquier individuo y su elaboración es literalmente el prototipo del trabajo mental.

De importancia similar a los problemas derivados de una pérdida objetal o del amor del objeto, son los que tienen que ver con la herida narcisista que este tipo de pérdida implica. No es necesario que la pérdida tenga tales dimensiones que provoquen una eclosión que desemboque en una melancolía, pero toda pérdida involucra la estructura del narcisismo, de la autoestima y, de esta forma, la herida narcisista coadyuva al sufrimiento y a la pérdida del equilibrio intrapsíquico.

En el presente trabajo trataremos de ilustrar este tipo de eventos a partir de dos poemas románticos o poemas de amor -a veces calificados por el gusto popular como de un tanto cursis. El tema al que aluden dichas composiciones hace referencia a una ruptura amorosa y a la imposibilidad o no del amor en la pareja, poemas en los que, a mi modo de ver, podemos advertir -en el tejido mismo del acto creativo que deriva del evento, y que consideramos en este caso de tipo elaborativo por definición- la diferencia existente entre lo que describiremos como duelo persecutorio y duelo reparador.

Antes que nada, aunque es de importancia secundaria, habría que ofrecer alguna caracterización de las diferencias entre lo que entendemos por poema romántico -incluso por poema amoroso- y un poema cursi. El poema romántico es aquel anclado en los terrenos del Eros, de donde toma su inspiración, el que canta las venturas y desventuras del amor. Por su parte, entiendo que podríamos categorizar como pertenecientes a la categoría de lo cursi, a lo que es meloso, es decir, a poemas que hacen referencia a una actitud excesivamente demostrativa o que rebasa los límites de lo correcto y mesurado. Lo cursi, por tanto, estaría signado por un tipo de creación que, pretendiendo ser elegante y delicada, rebasa dichos límites para convertirse en algo de mal gusto o pretencioso, llegando incluso a lo vulgar. Los poemas románticos que decantan hacia lo cursi, que usan expresiones o muestras de cariño muy trilladas, nos dan la oportunidad de acceder a un espacio en el que, a la manera de las formaciones reactivas, se deja entrever algo más que el destilado del amor romántico. Lo cursi, por su carácter dulzón o francamente empalagoso puede prestarse con ventaja para el estudio de las máscaras del Yo, para la investigación de los mecanismos compensatorios, incluso para las diversas formas de la negación. Como podemos ver, esto último quizás es lo que mejor hace justicia a una definición de lo cursi como aquello que es *excesivamente* romántico. En esta característica de exceso estaría la constatación de que se trata de una máscara, de una formación reactiva o una transformación en lo contrario, de algo que cubre o disfraz

a la realidad emocional originaria.

Dado que la línea divisoria entre lo cursi y lo romántico en ocasiones es tan tenue que cuesta trabajo hacer una distinción entre lo perteneciente al ámbito de la poesía romántica y lo que resulta cursi entre cierto tipo de poesía amorosa, partiremos entonces de la presunción de que en la poesía romántica, el grado de “verdad” emocional es más cercano al afecto, a la dinámica del deseo, mientras que en el poema cursi podría descubrirse con mayor claridad la intervención del Yo en el disfraz, en su forma de camuflaje, que revelaría la mayor lejanía que este tipo de producción tiene del deseo y de la claridad afectiva, privando quizás con mayor relevancia el problema narcisista.

Pasaremos por tanto a dar lectura de dos poemas de poesía amorosa -y un tanto cursi- que hemos seleccionado y tienen que ver con dos figuras señeras de la poesía romántica de su tiempo: nos referimos al mexicano Manuel Acuña y al francés Paul GERALDY, creaciones poéticas que pueden ayudarnos a conceptualizar y entender la génesis del proceso psíquico que se da en el duelo persecutorio, así como el que ocurre en el duelo reparador, respectivamente

-II-

Dos poemas románticos / cursis

1.- Manuel Acuña.

Manuel Acuña es un poeta mexicano nacido en Saltillo (Coahuila), entre el 25 y el 27 de agosto de 1849, hijo de Francisco Acuña y Refugio Narro. Luego de sus estudios elementales en su ciudad natal, en 1865 y contando con 16 años de edad, se trasladó a la ciudad de México con el fin de realizar sus estudios de Preparatoria para después, en 1868 entrar a la Escuela de Medicina, carrera que se vio interrumpida por su suicidio acaecido en 1873, cuando había terminado su cuarto año de estudios.

Al mismo tiempo que entró en la carrera de Medicina, inició también Acuña su producción literaria, cuya primera producción consistió en una elegía a la muerte de su compañero y amigo Eduardo Alzúa. En 1871 y en virtud de la muerte de su padre, pudo metabolizar este evento creando otra elegía -claramente elaborativa- a la que tituló *Lágrimas* y, al año siguiente, el 9 de mayo de 1872, tuvo lugar el estreno, en el Teatro Principal, de su

única pieza dramática, *El pasado*, que resultó un sonado éxito.

¿De quién estamos hablando cuando nos referimos al artífice del *Nocturno a Rosario*? Juan de Dios Peza, amigo íntimo del poeta, nos ha dejado este retrato de Manuel Acuña: “delgado de contextura, con la frente limpia y tersa sobre la cual se alzaba rebelde el obscuro cabello echado hacia atrás y que parecía no tener otro peine que la mano indolente que solía mesarlo; cejas arqueadas, espesas y negras, ojos grandes y salientes como si se escaparan de las órbitas; nariz pequeña y afilada; boca chica, de labio inferior grueso y caído, ornada por un bigote recortado en los extremos; barba aguzada y con hoyuelos; siempre vestido con levita oscura de largos faldones, rápido en el andar y algo dificultoso en su palabra.” (J. de Dios Peza, 1897)

Debemos recordar que al hablar de Manuel Acuña, nos estamos refiriendo a un poeta cuya producción abarca escasos cinco años de su vida, trucada deliberadamente por su suicidio. La historia de la literatura lo describe como un poeta “impulsivo, con destellos de genio, su vida y su obra se truncan sin llegar a cuajar; becqueriano en *Hojas secas* y materialista en *Ante un cadáver*, llega a la ingenuidad romántica en su *Nocturno*, que es el poema que le ha valido más notoriedad. Es realmente un romántico de primera época, con su significación de protesta revolucionaria sin compensaciones, sin el consuelo de la fe y sin la resignación que la madurez suele proporcionar o propiciar. Los prosaísmos y la superficialidad que lo aquejan son pecados de juventud: la sencilla eficacia de su popular *Nocturno* nos mueve a pensar en lo que podrían haber sido este ‘poeta genial en ciernes’” (González Porto, 1987, pp. 13-4)

Como ha dejado consignado José Luis Martínez, el prologuista de sus *Obras*, Manuel Acuña pudiera ser llamado “el poeta de los ideales de la Reforma. La condenación del fanatismo, de la tiranía y de los crímenes de la sociedad; la exaltación del progreso y de las luces de la razón.” (Martínez, 1986, p. viii). En total congruencia con dicho ideario, Acuña compuso su poema titulado *La ramera*, como una forma de denuncia ante los crímenes sociales de su tiempo, poema donde toma resueltamente la defensa de la mujer caída, tema que también será tratado en la única obra dramática que nos dejó, *El pasado*, ya mencionada.

Pese a haber sido formado en la ideología materialista, aprendida de Ignacio Ramírez, *El Nigromante*, que lo condujo a un escepticismo extremo y a una explicación estrictamente materialista sobre la presencia y destino del hombre; pese a ello, también le bullía en su mente una vertiente distinta

que pudo mostrarnos en algún escrito donde habla sobre su creencia en la inmortalidad del alma humana, como quedó plasmado en su famoso poema *Ante un cadáver*. Por otra parte, es claro que Manuel Acuña fue un hombre atormentado con la idea de la muerte y sobre la posición del hombre ante la naturaleza.

El tema de la pérdida de la mujer amada o de su amor, fue siempre una tortura para él. Antes que su famoso *Nocturno*, al que nos referimos en este ensayo, tenemos el poema titulado *Resignación*, que son versos compuestos luego de su ruptura emocional con Laura Méndez, texto en el que encontramos claras evidencias de la fantasía de un pacto suicida con su amada, de la romántica idea de morir juntos de manera deliberada.

Para el prologuista, *Nocturno* no es ni con mucho lo mejor de la poesía de Manuel Acuña, pero su popularidad se explica por el tema del infortunio y la desesperanza que aborda. La explicación de este poema la podemos encontrar en la versión que el propio poeta nos dejó en otra de sus creaciones, titulada *La gloria*, en la que el poeta nos cuenta la historia de su vida y hace cabal referencia a sus amores con Rosario de la Peña, quien entre otras cosas despreció recibir de manos del poeta aquella corona que Manuel Acuña había recibido por el triunfo de su muy exitoso y único drama.

En el poema titulado *Las hojas secas*, al parecer el último escrito de Manuel Acuña, encontramos también constantes alusiones a su amor por Rosario “con una intensidad hiriente y desolada y con una pureza lírica que las hace de lo mejor de su poesía.” (*Op.cit.*, p. xiv). Veamos pues la narrativa exhibida por nuestro poeta en su famoso poema:

Nocturno a Rosario

I

¡Pues bien!, yo necesito
decirte que te adoro,
decirte que te quiero
con todo el corazón;
que es mucho lo que sufro,
que es mucho lo que lloro,
que ya no puedo tanto,
y al grito que te imploro

te imploro y te hablo en nombre
de mi última ilusión.

II

Yo quiero que tú sepas
que ya hace muchos días
estoy enfermo y pálido
de tanto no dormir;
que ya se han muerto todas
las esperanzas mías,
que están mis noches negras,
tan negras y sombrías,
que ya no sé ni dónde
se alzaba en porvenir.

III

De noche cuando pongo
mis sienes en la almohada,
y hacia otro mundo quiero
mi espíritu volver,
camino mucho, mucho
y al fin de la jornada
las formas de mi madre
se pierden en la nada,
y tú de nuevo vuelves
en mi alma a aparecer.

IV

Comprendo que tus besos
jamás han de ser míos;
comprendo que en tus ojos
no me he de ver jamás;
y te amo, y en mis locos
y ardientes desvaríos
bendigo tus desdenes,

adoro tus desvíos,
y en vez de amarte menos
te quiero mucho más.

V

A veces pienso en darte
mi eterna despedida,
borrarte en mis recuerdos
y huir de esta pasión;
más si es en vano todo
y mi alma no te olvida,
¿qué quieres tú que yo haga
pedazo de mi vida?
¿qué quieres tú que yo haga
con este corazón?

VI

Y luego que ya estaba
concluido el santuario,
la lámpara encendida
tu velo en el altar,
el sol de la mañana
detrás del campanario,
chispeando las antorchas,
humeando el incensario,
y abierta allá a lo lejos
la puerta del hogar...

VII

¡Qué hermoso hubiera sido
vivir bajo aquel techo,
los dos unidos siempre
y amándonos los dos;
tú siempre enamorada,
yo siempre satisfecho,

los dos, un alma sola,
los dos, un solo pecho,
y en medio de nosotros
mi madre como un Dios!

VIII

¡Figúrate qué hermosas
las horas de la vida!
¡Qué dulce y bello el viaje
por una tierra así!
Y yo soñaba en eso,
mi santa prometida,
y al delirar en eso
con alma estremecida,
pensaba yo en ser bueno
por ti, no más por ti.

IX

Bien sabe Dios que ése era
mi más hermoso sueño,
mi afán y mi esperanza,
mi dicha y mi placer;
¡bien sabe Dios que en nada
cifraba yo mi empeño,
sino en amarte mucho
en el hogar risueño
que me envolvió en sus besos
cuando me vio nacer!

X

Esa era mi esperanza...
más ya que a sus fulgores
se opone el hondo abismo
que existe entre los dos,
¡adiós por la vez última,

amor de mis amores;
la luz de mis tinieblas,
la esencia de mis flores,
mi lira de poeta,
mi juventud, adiós!

Con este “¡adiós por la vez última!” se fue creando a su alrededor un mito urbano que afirmaba que Manuel Acuña se había suicidado luego de tan desesperada despedida. Incluso la fábula tejida alrededor de *Nocturno* decía que, luego de haber escrito éste, pretendidamente su último poema, se había tirado al vacío desde la azotea de la Facultad de Medicina. Sin embargo, la realidad es que Acuña se suicidó a los 24 años ingiriendo una dosis letal de cianuro de potasio. El día anterior al de su muerte, estuvo rompiendo muchos papeles con sus escritos, y redactó varias cartas dirigidas a amigos y amigas, en una de ellas escribió: “Lo de menos será entrar en detalles sobre la causa de mi muerte, pero no creo que le importe a ninguno; basta saber que nadie más que yo mismo es el culpable. Diciembre 6 de 1873. Manuel Acuña.” Como podemos ver nos dejó dicho que sólo él era el responsable y, además, el único culpable. Es claro que podemos entender, con León Grinberg (1963), que se trató de una culpa persecutoria, es decir, de un proceso en donde predominaron las angustias de tipo esquizo-paranoide imposibles de elaborar debido a un Yo débil. Siguiendo de cerca las conceptualizaciones de M. Klein en relación a las angustias persecutoria y depresiva, Grinberg las llega a correlacionar con el fenómeno de la culpa. De esta forma, la culpa depresiva tendría que ver con el predominio de los instintos de vida, mientras que la persecutoria implicaría una dominancia de los instintos destructivos.

De hecho, *Nocturno a Rosario* no es el título original de este poema, sino, escuetamente, *Nocturno*, y el mito se lo adjudicó a la desde entonces famosísima Rosario de la Peña y Llerena. En estricto sentido, sabemos que Rosario de la Peña era amiga de Manuel Acuña, pero que ella estaba enamorada de Manuel María Flores, un poeta poblano, amigo de Acuña. Incluso, sabemos que cuando murió Manuel M. Flores, le dejó los manuscritos de sus poemas a su amante Rosario de la Peña; una clara evidencia de su relación. Hoy, nos resulta claro que ella debe haber sido una mujer excepcional pues, aparte de la pasión que inspiró en Manuel Acuña y en Manuel M. Flores, fue literalmente adorada por un ya muy viejo Ignacio Ramírez y depositaria de un amor rendido del gran José Martí.

Por otra parte, en la casa de Rosario solían reunirse tertulias literarias a las que asistían estos cuatro literatos -lo que le gratificaba especialmente- donde leían sus poemas y demás trabajos, y se discutía sobre los últimos libros o de cuestiones filosóficas. Pero parece que la pasión de Acuña fue particularmente intensa y desesperada.

Como podemos ver, *Nocturno* de Acuña trata del poema de un hombre desesperado que, bajo la forma romántica de un canto, ha transformado un grito de dolor en poema, queja salida de su intenso sufrimiento ante la imposibilidad de ser correspondido en una pasión que consumía la mente del poeta. Su amor por Rosario se vio frustrado y nuestro poeta no fue capaz ni tuvo los elementos yóicos suficientes para poder entrar en un proceso de duelo más o menos normal. Lejos de ello, Manuel Acuña hizo un duelo patológico, de tipo persecutorio.

¿Qué es lo que se oculta en el poema tras la apariencia de un amor imposible hacia Rosario? Se trata de un amor que resulta contrariado por insostenible, dado que la destinataria del poema -Rosario- está enamorada de otro hombre, que es el también poeta: Manuel M. Flores, quien además es su amante. Pero sabemos que Rosario no es el único objeto que ha resultado inabordable por el amor del poeta, dado que nos ha dejado constancia de que anteriormente hubo otra mujer a la que tampoco pudo acceder, se trata de Laura Méndez, a la que dedicó el poema *Resignación* cuyo tono resulta bien diferente del empleado en su despedida a Rosario. Pero aún hay más, pues el poema nos deja entrever que dicha imposibilidad del amor está referida a otra figura, aún más antigua, que seguramente constituyó el primer amor del poeta: su santa madre. En el poema que nos ocupa, advertimos la centralidad absoluta de la figura de su madre, ya que el poeta imagina una relación con Rosario en la que en medio de ellos reinará “¡mi madre como un Dios!” Ahora quizás tenemos elementos para darnos cuenta de la imposibilidad formal de dicha pasión amorosa, ya que su madre también amaba a otro hombre - su marido-, independientemente de que amara mucho a su hijo. *Mutatis mutandis* Rosario también quería mucho a su amigo Manuel Acuña, pero estaba entregada eróticamente a otro hombre: Manuel M. Flores. Por tanto, la herida narcisista que advertimos en el poeta tiene que ver con la falta de correspondencia en relación a sus deseos edípicos. Quizás aquí está la utilidad del aspecto meloso o cursi del poema que, en su desmesura e intensidad, trata de no dejar ver a la depositaria original de sus anhelos: su madre. Amor imposible desde y para siempre, destinado al rechazo y la frustración. Manuel Acuña parecería no haber tenido medios emocionales

para renunciar a sus pretensiones inalcanzables.

Advertimos que en su correspondencia, Acuña se dirige a sus familiares como su “mamacita”, su “papacito”, su “hermanita”, etc., diminutivos que nos hablan, quizás, de una cierta postura de infantilismo en relación a sus figuras parentales y fraternas. De cualquier manera, Manuel Acuña parecería colocarse en el papel del “hijito” de su madre y de su padre; él sigue siendo -en su mundo interno- el pequeño ante la figura de sus padres, lo que nos da derecho a suponer una cierta fijación en etapas previas de su desarrollo psicosexual. No sabemos nada de dicho desarrollo, pero entendemos la idealización de la figura de la madre hasta convertirla en una auténtica deidad absoluta. Para Acuña hay un Dios-madre por encima de cualquier otra cosa y, obviamente, muy por encima de Rosario de la Peña y de Laura Méndez. Lo que nuestro poeta desea es la recreación de un estado idílico en la relación con su madre, donde ella le cuida y le llena de tiernos besos.

Por si hiciera falta, el poeta nos confiesa la génesis última de su amor cuando escribe

¡bien sabe Dios que en nada
cifra yo mi empeño,
sino en amarte mucho
en el hogar risueño
que me envolvió en sus besos
cuando me vio nacer!

Son las pretensiones amorosas del poeta en relación a su madre -deseos totalmente inconscientes- a las que el poeta no fue capaz de renunciar, lo que nos explica el motivo de su suicidio. No sabemos si la muerte de su padre incrementó el deseo y la expectativa inconsciente y, concomitantemente, tuvo que intensificar hasta el extremo sus fuerzas las defensas erigidas en contra de un amor cuya interdicción se pierde en la noche de los tiempos.

Finalmente, queremos consignar las palabras de otro de los cercanos amigos de Manuel Acuña, el también poeta Juan de Dios Peza, quien en relación a la figura de su madre, cuya centralidad en este poema a su amada Rosario no deja de llamar poderosamente la atención, en su rememoración de 1897 en torno de nuestro poeta, nos recuerda cómo “nos sentíamos felices con mirarle recibir cartas de su hogar lejano, y después de leerlas, besar la firma de su madre diciendo: «¡Hace muchos años que no la veo! ¡Pobrecita! Ya sólo me conoce en retrato.» Esa ausencia lo mataba.” (Peza, Op. cit.). Es verdad, se trata de una ausencia que, por intolerable, lo mató. En estos momentos ya no nos sorprende que Manuel Acuña haya elegido

una forma de suicidio ingiriendo un veneno: se trata de una oralidad en la que se ha proyectado en la madre toda la agresión del hijo resentido, toda la rabia del hijo despechado -recordemos que despechado quiere decir que se le ha quitado el pecho-, del hijo que no ha podido ver culminada la fantasía de que la madre era sólo para él y para nadie más. Gracias a la proyección de su hostilidad, se establece una modalidad de tipo paranoide de tramitar dicha rabia y una forma persecutoria del duelo ante la pérdida fantaseada del amor materno, pérdida gracias a la cual ahora el pecho materno en vez de ofrecer amor y una cálida leche nutricia, lo que ofrece es el odio de un veneno que lo matará.

2.- Paul GERALDY.

Paul GERALDY nació en París el 6 de marzo de 1885 y murió en Neuilly-sur-Seine en 1983, a los 98 años de edad. Hijo del periodista Georges Lefèvre, adoptó sin embargo el apellido materno -GERALDY- como nombre literario dado que su nombre real fue Paul Lefèvre GERALDY. Ya a los 23 años pudo estrenar *Comedie des familles*, una pieza breve en un acto, en el Teatro Odeón de París. Poco después dio a la prensa su primer volumen de poesías -*Les petites ames*-, pero debe su fama a su recopilación poética más famosa que lleva el título de *Tu y yo* y publicada por primera vez en 1912, de donde hemos tomado el poema *Despedida*, libro que consta de poesías inspiradas en su gran amor por la cantante de ópera Germaine Lubin con la que en su momento se casó. Sin embargo, el matrimonio se disolvió en 1926 en virtud de que la diva inició una relación amorosa con el mariscal Philippe Pétain, héroe de triste memoria dado que sería quien habría de claudicar y entregar a Francia en manos del nazismo alemán. Más adelante GERALDY dio a la prensa su libro *La guerre, madame*, en 1916, y diversas comedias.

Paul GERALDY es considerado un poeta más bien simple, incluso a veces torpe y lleno de trivialidades, con un estilo intimista y sentimental al que, en su tiempo, se le concedió más importancia por sus obras teatrales que por sus creaciones líricas. Sin embargo, fue un poeta muy popular en la Francia de la etapa entreguerras -entre la Primera y la Segunda guerras mundiales-, popularidad lograda especialmente luego de haber publicado *Tú y yo*, libro particularmente frecuentado en su tiempo. Pero desde siempre se prestó mayor atención a su obra como dramaturgo y su teatro se caracterizó por comedias de corte psicológico en las que retrata la vida familiar de la pequeña burguesía francesa. Destacan entre ellas, *Amar* (1921), *El prelude*

(1938) y *El hombre y el amor* (1951).

En México fue puesta en escena en 1954 la obra *Gigoló (L'homme de joie)* de Paul Gerald, dirigida por Víctor O. Moya, con Marta Quinteros, Ema Arvizu e Ignacio Navarro, y repuesta una década después por el mismo director en el Teatro Arlequín.¹

El poema inserto en *Tú y yo* que ha perdurado resistiendo el paso del tiempo es su *Despedida*.

Despedida

Con que entonces, adiós, ¿no olvidas nada?
 Bueno, vete... Podemos despedirnos.
 ¿Ya no tenemos nada que decirnos?
 Te dejo, puedes irte... Aunque no, espera,
 espera todavía
 que pare de llover... Espera un rato.

Y sobre todo, ve bien abrigada,
 pues ya sabes el frío que hace allí afuera:
 un abrigo de invierno es lo que habría
 que ponerte... ¿De modo que te he devuelto todo?
 ¿No tengo nada tuyo?
 ¿Has tomado tus cartas, tu retrato?

Y bien, mírame ahora, amiga mía;
 puesto que en fin, ya va uno a despedirse.
 ¡Vaya! No hay que afligirse;
 ¡vamos no hay que llorar, que tontería!

¡Y qué esfuerzo tan grande
 necesitan hacer nuestras cabezas
 para poder imaginar y vernos
 otra vez los amantes
 aquellos, tan rendidos y tan tiernos
 que habíamos sido antes!

¹ *Gigoló* de Paul Gerald, dirigida por Víctor O. Moya. Con Rosa María Vázquez, Eric del Castillo y Aurora del Moral. (1965)

Nos habíamos las vidas entregado
para siempre, uno al otro, enteramente,
y he aquí que ahora nos las devolvemos,
y tu vas a dejarme y yo voy a dejarte,
y pronto partiremos
cada quien con su nombre, por su lado...

Recomenzar... vagar...
vivir en otra parte...

Por supuesto, al principio sufriremos,
pero luego vendrá piadoso olvido,
único amigo fiel que nos perdona;
y habrá otra vez en que tú y yo tornaremos
a ser como hemos sido,
entre todas las otras, dos personas.

Así es que vas a entrar en mi pasado.
Y he de verte en la calle desde lejos,
sin cruzar, para hablarte, a la otra acera;
y nos alejaremos distraídos
y pasarás ligera
con trajes para mí desconocidos.

Y estaremos sin vernos largos meses,
y olvidaré el sabor de tus caricias,
y mis amigos te darán noticias
de “aquel amigo tuyo”
y yo a mi vez, con ansia reprimida
por el mal fingido orgullo
preguntaré por la que fue mi estrella,
y al referirme a ti, que eras mi vida,
a ti, que eras mi fuerza, y mi dulzura,
diré: ¿cómo va aquella?

Nuestro gran corazón, ¡qué pequeño era!
nuestros muchos propósitos, ¡qué pocos!

y sin embargo, estábamos tan locos
al principio, en aquella primavera.

¿Te acuerdas? ¡La apoteosis! ¡El encanto!
¡Nos amábamos tanto!
¿Y esto era aquel amor? ¡Quién lo creyera!
De modo que nosotros -aún nosotros-
cuando de amor hablamos
¿somos como los otros?

He aquí el valor que damos
a la frase de amor que nos conmueve.
¡Qué desgracia, Dios mío, que seamos
lo mismo que son todos! ¡Cómo llueve!
Tú no puedes salir así, lloviendo.
¡Vamos! Quédate, mira te lo ruego,
ya trataremos de entendernos luego.

Haremos nuevos planes,
y aún cuando el corazón haya cambiado,
quizá revivirá el amor pasado
al encanto de viejos ademanes.
Haremos lo posible;
se portará uno bien. Tú, serás buena.
y luego... es increíble,
tiene uno sus costumbres, la cadena
llega a veces a ser necesidad.

Siéntate aquí, bien mío;
recordarás junto a mí tu hastío,
y yo cerca de ti mi soledad. ²

Despedida es el último poema de la colección de los 32 poemas de amor que conforman *Tú y yo*. Como podemos ver, trata del final de una

² Tomado de Homero de Portugal: *El declamador sin maestro*, Ed. Luz, 19ª ed., México, s/f, pp. 201-203

relación en la que hay de todo, como en toda relación amorosa, incluyendo lo que podríamos considerar como algunos *insights* insertos en el poema en relación a lo que se da tras la cortina del enamoramiento y del amor: “Estoy loco por ti. Estoy loco...” (Gerald, 1912, en *Expansiones*, p. 22) es un atisbo del estado mental propio del enamoramiento. Aparecen dudas en relación al espejismo que viven, celos incluso de tipo retrógrado. En el cuarto poema titulado *Serenidad*, hay advertencia de que detrás del delirio amoroso existe una realidad que es muy distinta a la que viven los enamorados en sus momentos de efusión.

“Hay sólo tú y yo,
si, tú y yo, que no tenemos nada de extraordinario.
Pero, se embriaga con palabras, se exagera
la importancia de todo, y luego se descubre
que la realidad no está a tal altura.” (*Op.cit.*, p. 35)

Siguiendo el mismo tema, en otro sitio también expresa el peso del principio de realidad

“Intento en vano bajo mis besos
reanimar el alma efímera.
Ha terminado. El encanto está roto.
Y te pareces a tu madre.” (*Op.cit.*, p. 48)

En el poema llamado *Ternura*, hay un verso que puede sonar un tanto extraño, pero que quizás no es tan extravagante si conocemos todo aquello que bulle tras la apariencia del amor: “¡Yo te amo! ¡Ah! ¡Te amo!... Quisiera causarte daño.” (*Op.cit.*, p. 65). Como bien sabemos desde los *Tres ensayos...* de Freud de 1905, todo amor implica la puesta en escena de la sexualidad pregenital, polimorfo-perversa, lo que incluye, a veces, cierta pequeña dosis de sadismo: pequeños apretujones, mordiscos, cierta violencia durante el coito, etc. Y como bien reitera André Green en *Las cadenas de Eros*, tanto en la sexualidad perversa como en la normal tenemos que “reconocer la presencia en su interior de un deseo de hacer daño, de una parte de odio que habita desde dentro la excitación sexual.” (Green, 1997, p. 45)

Esta clara posesividad que los enamorados sienten, con frecuencia indisoluble de dicho estado, puede llegar a ser abrumadora. Es tal la tendencia a la fusión simbiótica, que los enamorados pueden ponerse a la defensiva. Gerald lo expresa de una manera simple pero efectiva:

“Serías más feliz y mejor amada también,

Si no fueras para mí todo lo que tengo en el mundo.” (Geraldty, 1912, p. 76)

Por otra parte, es interesante que, al parecer, Geraldty no sabía nada del inconsciente. De esta forma piensa que el amor, o mejor dicho, el encuentro amoroso, que ese hallazgo que significa el encuentro con la que será la mujer amada, es completamente contingente, todo en él es el azaroso. Podría haber sido cualquier otra persona, nos dice el poeta en su poema *Suerte*:

“Fue tarde, muy tarde, cuando nuestras miradas se cruzaron.
Piensa que hubiéramos podido no saber leerlas,
y tú no comprender, y no atreverme.” (*Op.cit.*, p. 43)

Esta opinión de Geraldty desdice de la muy freudiana compulsión inconsciente que nos arroja hacia el objeto que nuestra dinámica interna necesita, y es refrendado más adelante por el poeta en otra obra de 1916 titulada *La guerra, señora...* (Geraldty, 1916) en donde también trata de convencernos que “las parejas están vinculadas por una necia casualidad.”

Es interesante que en *El preludio*, obra publicada en 1938 y que trata de la relación de Enrique con Elena, la novela comienza con una declaración bastante peculiar: “La primera vez que Enrique vio a Elena, ella sólo tenía dieciocho años. Llevaba una cinta rosa alrededor de la frente. Llegó del brazo de su padre, y lo que más llamó la atención de él fue aquel padre, erguido y elegante como un muchacho. Después la vio a ella.” (Geraldty, 1938, p. 5). Luego nos enteramos que la novela, en realidad, trata de los amores del protagonista con otra Elena, una mujer casada y con un hijo, con la que tiene un tórrido romance. Luego de haber conocido ese tipo de amor que derriba todas las barreras y se siente capaz de enfrentarse al mundo, ya beneficiario de ese conocimiento que sólo poseen a profundidad la piel y el cuerpo, Enrique estuvo ya preparado para, tiempo después, enfrentar su relación con aquella muchachita y proponerle matrimonio. En estas nuevas circunstancias, él pensaba en formar una familia, en los bellos hijos que tendrían, en pocas palabras, ahora pensaba en el hogar.

Es posible que en el poema *Despedida*, estén reunidos ambos mundos: el del amor loco -“la apoteosis, el encanto”- y el del amor tierno -“se portará uno bien. Tú serás buena”. En *El preludio*, es posible que la tesis esgrimida por Geraldty sea que, sólo habiendo vivido el amor loco, la pasión sexual desbordada y sus características -incluyendo su limitación en el tiempo- se puede luego acceder al amor tierno y sensual.

Curiosamente, en la historia de Søren Kierkegaard hay un paralelo con lo ocurrido con Geraldty en la vida sentimental de su matrimonio, pues el filósofo danés también estuvo viviendo un amor no correspondido o, más bien, le dieron a probar el sabor del rechazo. Sucedió que Kierkegaard (1813-1855), último de siete hijos, que perdió a uno de sus hermanos desde los siete años y que, desde entonces, la muerte no dejó de visitar su hogar hasta que murió su madre cuando él contaba con 21 años de edad, tres años después conoció a Regina Olsen de la que estuvo muy enamorado y que llegó a ser su prometida. Pero luego rompió su compromiso pues estaba convencido que su melancolía le hacía incapaz de toda relación matrimonial. Dos años después, habiéndola encontrado fortuitamente en la Iglesia, Regina le saludó desde lejos con una inclinación de cabeza que repitió por dos ocasiones, saludo -al parecer- lleno de esperanzadoras promesas. Este signo de esperanza provocó que a los pocos días nuestro filósofo huyera a Berlín, donde empezó a escribir, simultáneamente dos obras. *Temor y temblor* y *La Repetición*. En la primera, publicada en 1843, se relata -veladamente- su amor por Regina y el problema de la resignación. Finalmente Regina Olsen se casó con un funcionario de apellido Schlegel. Como podemos ver, a Kierkegaard como a Geraldty, el objeto de sus amores se va con otra persona, dejándolos al primero en la desesperación, al segundo en un intento de recuperación atenuada de la vieja pasión. Según Kierkegaard, pionero de la *filosofía de la existencia*, “para cumplir el movimiento de resignación infinita se requieren fortaleza, energía y libertad de espíritu” (Kierkegaard, 1843, p. 39), lo que hace posible desplazar el deseo original en la forma de un amor a Dios que es el que hace posible “ver realizado el deseo en toda su integridad.”

-III-

Discusión

Como podemos ver se trata de formas distintas de enfocar y enfrentar el problema de la pérdida y del duelo consecutivo a ella, que puede ser, como en el primer ejemplo -la poesía de Manuel Acuña-, desde una rabia y desesperación abrevando en el instinto de muerte para desembocar, finalmente, en un estado melancolide que tiene su desenlace en un suicidio; o, como en la versión de Paul Geraldty, donde la situación de pérdida pudo ser enfocada desde el amor y las posibilidades de la reparación, es decir, desde las oportunidades infinitas de los instintos de vida.

Esta es la diferencia nuclear entre un poeta y otro. El primero, Acuña, está lleno de una rabia narcisista inconmensurable, por lo que las características de su duelo son del orden de lo persecutorio, mientras que en el segundo, Gerald, prima también el dolor y la tristeza, pero desde una culpa reparadora por la vivencia interna de haber dañado al objeto amado y que, por eso, se ha perdido. En el poema de Acuña el amor a la madre es lo central, lo que nos indica que nunca se culminó exitosamente la individuación de la madre, permaneciendo con muchos elementos diádicos en su psiquismo, por lo que las posibilidades para enfrentar el complejo edípico no tuvieron ninguna posibilidad de remontar dicho conflicto con éxito; mientras que en los versos de Gerald el objeto amado (post-edípico) es lo que cuenta; en otras palabras, este poeta parece haber podido llegar a la triangularidad y a la posibilidad de una elección exogámica de objeto. Sin embargo, no hay que olvidar en Gerald una profunda identificación con la madre, ya que de ella tomó su nombre artístico. Esta identificación con su madre explica que en *El prelude* nos haya dejado la impronta de su atracción por el hombre -más allá de sus intenciones conscientes hacia la mujer amada. Es claro que el interjuego de la bisexualidad es algo a tener en cuenta en el poeta francés.

Mientras que en el *Nocturno a Rosario* el poeta está lleno de indignación, rabia y desprecio, en la *Despedida* advertimos la fuerza de los rescoldos del amor y la primacía de la consideración por el objeto.

En ambos procesos asistimos a lo que se anuncia como una ruptura, con la pérdida de una relación que ha estado llena de esperanzas amorosas. En estricto sentido, estamos ante procesos de duelo que tienen que ver con la pérdida del amor del objeto, lo que con frecuencia promueve que esta pérdida sea mucho más conflictiva que la pérdida del objeto mismo. Sabemos, desde la clínica, que los procesos de divorcio (en los que ocurre una pérdida del amor del objeto pero preservándose el objeto en sí mismo) son mucho más disruptivos para la economía psíquica, que los procesos que se desencadenan con la viudez.

Por otra parte, en estos poemas la ruptura vincular resulta inevitable y al parecer definitiva en el poema de Manuel Acuña, mientras que en el poema de Paul Gerald es una ruptura en la que se propone una posposición y la posibilidad de un recomienzo con la consiguiente reparación de las viejas heridas. La propuesta de Gerald es un movimiento de despedida pero que mira hacia atrás, un adiós de estilo nietzscheano que fantasea con un “eterno retorno”, aunque hay que admitir que ocurre con una modalidad

de corte melancólico en la que se reconoce lo perdido, sobre todo la pérdida de las ilusiones y de la fantasía idílica del narcisismo primario, del Yo ideal hedónico que pretendía haber recobrado el Paraíso.

Desde cierta perspectiva, y siguiendo los conceptos de Melanie Klein y León Grinberg en relación a los procesos de culpa reparatoria y culpa persecutoria, podemos advertir que estamos frente a los comienzos de un proceso de duelo persecutorio en el caso de Acuña, quien terminó suicidándose a los 24 años, y de un duelo reparatorio en el caso de Gerald, que vivió hasta los 98 años de edad.

Es interesante la mención que Manuel Acuña hace y reitera en su poema en relación a la figura de su madre. Sabemos que el autor había tenido que salir de su Saltillo natal, dejando allá a la muy amada madre, para estudiar la carrera de Medicina en la capital. Al parecer, esa separación primera y la pérdida del objeto amado -su madre- es el mar de fondo que actuó en su psiquismo, y fue la determinante primordial de su proceso melancólico, que necesitó empero de un segundo tiempo, del motivo contemporáneo de una desventura en sus pretensiones amorosas, para culminar finalmente en su acción suicida última.

Es interesante ver cómo Freud, en *Psicopatología de la vida cotidiana*, de 1901, nos ofreció algunas viñetas que parecerían guardar una semejanza muy convincente con el “caso Acuña”, viñetas en las que se hace transparente la rigidez del Superyó inconsciente, cuando nos relata el caso de una señora a la que se le había muerto su madre por lo que estaba en el periodo de duelo, pero que faltando pocos días para que expirara el “periodo oficial” de dicho duelo, pese a ello, decidió asistir a una función de teatro, encontrándose con el desagradable hecho de que, a punto de ingresar a la sala comprobó que había perdido el boleto de entrada y que muy probablemente lo había tirado inadvertidamente junto con el billete del tranvía. La culpa de tipo persecutorio, agregaríamos hoy, promovió que en un acto sintomático, los imperativos superyóicos dominaran al Yo, que intentó mostrarse un tanto más flexible y comprensivo. Similarmente, Freud también nos relata el caso de una mujer casada con un marido muy celoso que, en ocasión de una reunión familiar, tuvo un comportamiento (bailar “un cancan conforme a todas las reglas del arte”) que enfureció al marido quien le dijo que se había comportado como una puta. Independientemente de la discusión con el marido, esta dama, que durmió mal esa noche, al día siguiente, quiso dar un paseo en coche y ella misma insistió en elegir a los caballos, optando por los animales más nerviosos. Durante el paseo, le avisó al cochero que

los animales se iban a asustar y saltó del carruaje, rompiéndose una pierna, que requirió de cuidados médicos durante los cuales la paciente no se quejó de dolor ni ocasionó molestia alguna, permaneciendo estoica. Es claro que el peso de la culpa inconsciente, independiente de los reproches del marido (que sólo provocó su acentuación), promovió la necesidad de castigarse con el “accidente” del coche. Este tipo de autolesiones “antiguamente era un signo usual de duelo.” (Freud, 1901, p. 868). Lo admirable es la sabiduría del Superyó inconsciente que hizo que la mujer se propinara un castigo que la dejaba invalidada de poder volver a bailar durante bastante tiempo. En este ejemplo freudiano podemos ver, posiblemente, la conjunción de elementos persecutorios (ya que la admonición del marido debe haber despertado en ella, viejas culpas por fantasías habidas con anterioridad) y, al mismo tiempo, de elementos reparadores, dado que con el castigo autoinfligido, ella reparaba el daño, tanto en el afuera con el marido, como en el adentro con partes de una sexualidad no del todo aprobada dentro de sí misma.

Es interesante como Freud, en este trabajo que data de 1901, expresa conceptos que sólo admitiría plenamente mucho más adelante en su teorizar, y que parecerían escritos en *Más allá del principio del placer* de 1920. De esta forma, en 1901 escribe:

“Aquellos que crean en la existencia de estos automatismos semiintencionados, se hallarán preparados a admitir también el hecho de que, además del suicidio conscientemente intencionado, hay otra clase de suicidio, con intención inconsciente, la cual es capaz de utilizar con destreza un peligro de muerte y disfrazarlo de desgracia casual. En efecto, la tendencia a la autodestrucción existe con cierta intensidad en un número de individuos mucho mayor del de aquellos en que llega a manifestarse victoriosa. Los daños autoinfligidos son regularmente una transacción entre este impulso y las fuerzas que aún actúan contra él.” (Op.cit., p. 869)

La extensión de la cita freudiana se justifica dado que, a este párrafo, sólo le faltaría agregar “instintos de muerte e instintos de vida” para acabar de ser totalmente transparente. Freud nos instruye en el sentido de que dichos impulsos autodestructivos en ocasiones esperan la ocasión propicia para manifestarse de manera disimulada o encubierta. El caso de un oficial de caballería que había caído aparatosamente durante una carrera, hiriéndose de tal gravedad que pronto murió, le sirve a Freud para aclararnos que, entre las motivaciones inconscientes de dicho oficial, estaba el hecho de que hacía poco tiempo había muerto su muy querida madre, y que la grave depresión

subsecuente -que incluía su cansancio por la vida- habían provocado un intento de alistamiento en el ejército con el fin de participar en una guerra en África, con una intencionalidad suicida consciente, y luego quiso participar en esta justa en la que tuvo que sufrir este infortunado “accidente” hípico en el que perdió la vida.

De la misma forma, relata un caso de Sandor Ferenczi, un carpintero que se había herido “accidentalmente” con la pistola de su hermano, la que creía descargada y con la que se puso a “jugar”. La indagación psicoanalítica descubrió un duelo por una muchacha a la que amaba pero que había decidido irse a América a hacer fortuna y a la que no pudo seguir por oposición de sus padres. Fueron los afectos depresivos derivados de esta sensible pérdida objetal los que propiciaron este “accidente” en el que estaba encubierta cierta intencionalidad suicida, pero en la que también aparecía los elementos vitales que contrarrestaron la intencionalidad autodestructiva.

Por otra parte, en Manuel Acuña advertimos una seria dificultad para reconocer e insertarse en la realidad. Este poeta no puede aceptar que su musa lo rechace, no es capaz de asumir que, más allá de sus pretensiones narcisistas de aceptación universal e irrestricta, existe un Principio de Realidad (con mayúsculas) que impone cortapisas a nuestros deseos, frustrándolos. Es posible que a George Steiner le asista toda la razón cuando nos advierte que “puede que el arte sea una incapacidad para ver el mundo tal como es, es decir, que sea una evasión en ocasiones patológica, otras veces meramente infantil, para no enfrentarse al ‘principio de realidad’.” (Steiner, 2001, p. 32)

Además, hay que contar con la circunstancia de que, para Manuel Acuña, no existe la muerte: se trata sólo de un tránsito de una forma a otra de existencia. Por tanto, podemos entender a nuestro poeta que instalado en los mecanismos de la negación es capaz de abdicar del entendimiento racional de la muerte como un fin de la vida. Dígalo si no, su poema *Ante un cadáver* inspirado en la visión de un cuerpo sin vida en la sala de disecciones cuando estudiaba medicina:

¡Miseria y nada más! dirán al verte
los que creen que el imperio de la vida
acaba donde empieza el de la muerte.

Y suponiendo tu misión cumplida
se acercarán a ti, y en su mirada

te mandarán la eterna despedida.

Pero, ¡no!... tu misión no está acabada,
que ni es la nada el punto en que nacemos
ni el punto en que morimos es la nada.

Círculo es la existencia, y mal hacemos
cuando al querer medirla le asignamos
la cuna y el sepulcro por extremos.

Pienso que no es casual la adhesión a este tipo de reminiscencia nietzschiana inspirada en el mito del “eterno retorno” del gran filósofo de Jena. Acuña acude directamente a esta noción de la vida como un proceso circular, basándose en la noción de eternidad que se desprende de una reiteración sin fin entre la vida y la muerte. En este sentido, su poema *Ante un cadáver* nos da fe de una salida de tipo maniaco a un duelo claramente persecutorio, una salida maniaca gracias a la cual se instala en la posibilidad de negar el fenómeno de la muerte para poder imaginar una vida más allá de la muerte biológica de su cuerpo, ideación que le da la oportunidad de pensar a su propia muerte no como un fin de la existencia, sino como un tránsito a otro nivel, distinto e incognoscible, de vida ultraterrena.

En Manuel Acuña advertimos también un proceso en el que la pérdida de la autoestima se acompaña de cierta complacencia masoquista (una suerte de narcisismo negativo, en palabras de Hernán Solís, 1976), que llegó hasta la autodestrucción, lo que nos habla de la rigidez y severidad de su Superyó, pero con la particularidad de que, dada la regresión hasta la elección narcisista de objeto, lo que originalmente eran reproches hacia la Rosario de su poema, terminaron siendo reproches hacia su propio Yo; dicho en otras palabras, se dio un proceso de identificación con el objeto perdido y la rabia en contra de Rosario de vertió como rabia en contra de sí mismo, lo que le llevó al suicidio. Por tanto, podemos suponer que se trataba de una rabia homicida la que sentía en contra de la que deseaba fuera su prometida, homicidio que se trocó en ataque en contra del propio Acuña. Como bien dejó dicho Abraham, el sadismo originario se reprime en el inconsciente y lo que aparece es la culpa persecutoria: “la experiencia parece demostrar que cuanto más violentos son los impulsos de venganza de una persona, tanto más marcada es su tendencia a formar ilusorias ideas de culpa.” (Abraham, 1911, p. 111)

Por otra parte, en el caso de Paul Geraldly estamos en presencia de un

destino radicalmente distinto de una relación que se rompe, así como de la actitud del sujeto ante la pérdida del amor del objeto amado. En el caso de *Despedida*, el autor no siente rabia, sino cierta dosis de tristeza simbolizada en el “¡cómo llueve!” que son sus propias lágrimas y, ante la inminencia de la separación, desea ganar un poco de tiempo en un intento de evitar el dolor de la dolorosa ruptura. Recordemos los versos:

Te dejo, puedes irte... Aunque no, espera,
espera todavía
que pare de llover... Espera un rato.

La lluvia -las lágrimas de dolor- es la que hace posible un compás de espera y la probabilidad de que se ilumine la débil llama de la esperanza. Es claro que el poeta recurre al factor tiempo, si bien muy comprimido por las necesidades líricas, para dar pie a la tarea de elaboración de la pérdida, con el fin de ofrecer la oportunidad de que el trabajo del duelo haga su cometido. Sabemos que cualquier trauma es más difícil de tramitar cuando es sorpresivo y no hay tiempo para que el Yo se prepare para enfrentarlo. De esta manera, el poeta, lejos de esgrimir una rabia en contra del objeto, pretende darse tiempo con el fin de hacer un lúcido examen de la realidad y poner en su debido lugar y proporción todo aquello que el amor magnificó en virtud de la obligada idealización que todo proceso de enamoramiento conlleva. Gerald, mucho más sereno que Acuña, propone una mirada franca entre ambos amantes. Por eso puede decir,

Y bien, mírame ahora, amiga mía;
puesto que en fin, ya va uno a despedirse

Ante la separación inminente, el poeta puede rememorar las partes amables de ese gran amor, al parecer sin resentimiento, con una clara nostalgia y desde una cierta mirada entre irónica y benévola que nos habla de un nuevo juicio de realidad en relación al proceso que ambos vivieron durante su amor. Lejos de la idealización maniaca, existe la posibilidad de una mirada más realista a la que se le han sustraído los elementos de la rabia narcisista y del odio por la frustración recibida:

Nuestro gran corazón, ¡qué pequeño era!
nuestros muchos propósitos, ¡qué pocos!
y sin embargo, estábamos tan locos
al principio, en aquella primavera.

¿Te acuerdas? ¡La apoteosis! ¡El encanto!
¡Nos amábamos tanto!

El recuerdo del amor perdido tiene aquí otras características, es una rememoración sobre los aspectos buenos y amables, sobre los matices libidinales de la relación que está por romperse. Lo curioso es que Paul Gerald, visto desde una valoración externa y sociológica del conflicto, podría haber tenido motivos para una reacción distinta, mucho más despejada, ya que su esposa Germaine Lubin lo dejaba para hacerse la amante de otro hombre: el mariscal Pétain.

Como podemos ver, en el caso de Paul Gerald hay un proceso de duelo con la esperada tristeza y llanto por el amor perdido, plagado de sensaciones de pequeñez e insignificancia por no haber sido los amantes esperados por el proceso de idealización, por no ser los fabulosos amantes que habían imaginado, sino simples mortales, por ser nada menos que seres humanos mortales. Este duelo de corte reparador está representado por una esperanza de que las cosas pueden llegar a subsanarse, que el daño producido no lo ha destruido todo -al menos queda la ilusión de que el daño puede ser reparado- y que restan rescoldos desde los que el amor puede resurgir y reaparecer, quizás desde una dimensión más realista o menos idealizada. Es claro que en estas circunstancias, se hace posible la reparación del mundo interno, que es la que permite un trabajo de elaboración útil y eficaz.

Como decíamos, el proceso de elaboración del duelo, ejemplificado por este trabajo mental en donde se examinan los recuerdos y la realidad habida durante la relación, es lo que hace posible esa tarea de reparación y la posibilidad de estar en disponibilidad y acceder, de nueva cuenta, al amor. En el caso de *Despedida*, y pese a que hay una clara mención del factor tiempo como vector indispensable, el poeta hace de la elaboración un proceso casi instantáneo, relampagueante, gracias al cual las posibilidades de reparación del objeto y la eventual y deseada restauración de los lazos de amor son el resultado inmediato de dicho trabajo.

Mencionemos, un tanto lateralmente, que Freud en el famoso “hombre de las ratas” (Freud, 1909), nos enseñaba ya la distinción entre un duelo normal, que “se extiende en uno a dos años”, y uno patológico, cuya duración es prácticamente ilimitada, lo cual nos abre interrogantes en relación a los factores que hacen que un duelo transcurra “normalmente” o los avatares que provocan que sea un duelo interminable. El proceso del duelo normal consecutivo a la pérdida de un objeto significativo tiene que ver con un proceso de elaboración psíquica, y con la necesidad de retirar paulatinamente las investiduras libidinales de dicho objeto perdido, con el

fin de estar disponibles para la investidura de un nuevo objeto de amor, como nos adelanta Freud en el “caso Schreber” (Freud, 1911). Sabemos que, por el contrario, las pérdidas objetales sufridas a temprana edad, antes de los cuatro o cinco años, hacen que los duelos sean interminables ya que la pérdida ocurrió antes que el Yo del sujeto sea capaz de asumir cabalmente el concepto de muerte, además de acusar una debilidad de dicha estructura para una elaboración de tal envergadura. Una interesante discusión en torno de este tema podemos encontrarla en los trabajos de John Bowlby (1960) en relación al duelo temprano y las consecutivas discusiones que Anna Freud (1960), Max Shur (1960) y René Spitz (1960) aportaron ante esta tesis.

También entendemos que puede haber una suerte de fijación al trauma en el curso de este proceso y que esta eventualidad puede tener su efecto sobre los sentimientos despertados por el duelo derivado de una sensible pérdida objetal, tal como nos recuerda Freud en la primera de las cinco conferencias que dio en la Clark University (Freud, 1910a) en relación a la famosa paciente de Breuer: Anna O. También es significativa la observación que nos hace Freud acerca de las minuciosas cuentas que exhibe Leonardo de Vinci por los gastos del sepelio de su madre Caterina, actos sintomáticos de tipo obsesivo en los que lograban expresarse una serie de afectos tiernos en relación a su madre, sentimientos que había tenido reprimidos y que pudo permitirse su expresión a raíz de la muerte de su progenitora (Freud, 1910b).

Un poco más adelante, en *Contribuciones al simposio sobre el suicidio* de 1910c, Freud vuelve a tocar el tema en relación a la diferencia entre el duelo y la melancolía. En esta breve contribución que abre un debate sobre el suicidio adolescente, Freud se pregunta sobre qué tipo de fuerza -a la que hay que entender como mucho más allá de lo que las instituciones de enseñanza podrían provocar- podría ser tan poderosa como para oponerse al “poderosísimo instinto de vida”, pregunta que permanece sin contestación y que tendrá que esperar aún diez años hasta que pueda postular la existencia de un instinto de muerte.

Finalmente en su magistral trabajo *Duelo y melancolía* (1917) Freud explora las similitudes y diferencias entre los procesos de duelo y el cuadro de la melancolía. En este trabajo, que debe buena parte de su inspiración en el estudio de Abraham sobre la “locura maniaco-depresiva” (Abraham, 1911), la definición que Freud nos da del duelo es la de una “reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.” (Freud, 1917, p. 2091), sin embargo, agrega, que

desde motivos semejantes a veces ocurre que hay personas que desarrollan cuadros de melancolía -en vez del duelo. Este último padecimiento “se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, una inhibición de todas las funciones y la disminución de amor propio.” (*Ibidem.*). Como podemos ver, el duelo y la melancolía tienen muchos puntos en común excepto en uno: la perturbación del amor propio, ya que en esta última -la melancolía- hay un claro empobrecimiento del Yo.

Según Freud, en la melancolía se da un cuadro en el que sujeto “sabe a quién ha perdido, pero no lo que con él ha perdido.” (*Op.cit.*, p. 2092) ¿Qué es lo que el sujeto ha perdido, además del objeto amado? Pensamos que en estos casos la línea divisoria entre un evento común -duelo- y otro patológico -melancolía (recordemos que Freud se refiere a la melancolía para designar una problemática a la que hoy designamos como depresión o cuadros depresivos)- puede ser tan tenue que frecuentemente perdemos la posibilidad de una clara distinción entre uno y otro. En el caso al que se refiere el poema de Manuel Acuña, sabemos que nuestro poeta conscientemente perdió a Rosario, pero ¿qué más perdió al perderla a ella? Ya habíamos apuntado que tras la figura de su idealizada Rosario de la Vega, hay muchas figuras -es posible que en su consciencia esté, al menos, la imagen de Laura, y topográficamente mucho más lejano de su advertencia, es decir, en su inconsciente, la figura de su madre- al final de las cuales está el dolor del propio poeta por sí mismo y, en las profundidades de su psiquismo, la rabia derivada de su herida narcisista.

Pienso que estamos ante una de las vicisitudes del amor/odio, es decir, ante la dinámica de los afectos ambivalentes. Los aspectos amorosos son los responsables del dolor sentido ante la pérdida, mientras que el odio -inconsciente en el caso de la melancolía- es el que se manifiesta como reproches, primero hacia el objeto y luego hacia sí mismo. Por tanto, en el caso de la melancolía, a la pérdida objetal se suma el sufrimiento por la pérdida de aspectos del propio Yo del sujeto. En el caso de Manuel Acuña, ¿se trata de una melancolía? Pensamos que sí, dada la implicación narcisista de ese amor y el desencadenamiento de la rabia concomitante, lo que hace que su duelo tenga las características persecutorias que ya hemos señalado y que culminaron en un suicidio. Al ser la rabia narcisista inconsciente, el Yo queda a merced de los ataques de la conciencia moral, hija de la censura del sueño y madre del futuro Superyó de la Segunda Tópica; instancia que le hace los mismos reproches que el sujeto hubiese proferido en contra del

objeto que ha perdido, reproches a los que no puede dar expresión directa en virtud de que los ha reprimido y habitan en el inconsciente del sujeto, mientras en el consciente conserva sólo los aspectos amorosos y tiernos de dicho vínculo. Lo anterior implica un proceso de identificación con el objeto perdido, ya que la investidura libidinal que ha quedado libre con la desaparición del objeto ahora es retraída hacia el propio Yo del sujeto. La reiterada frase de “la sombra del objeto cayó sobre el yo” (*Op.cit.*, p. 2095) adquiere, así, todo el sentido metapsicológico en relación al proceso de la identificación melancólica.

Al mismo tiempo, el descubridor del psicoanálisis entendía que los estados depresivos, dentro de ciertos niveles moderados, parecerían ser indispensables para cierto tipo de creatividad, principalmente en el campo de las artes, al menos es una de las tesis esgrimidas por E. Becker (1973) quien piensa que todo el bagaje de la cultura ha sido creado en virtud de angustias en torno de la muerte. El propio Freud así lo dejó consignado cuando explicaba que necesitaba sentirse un tanto deprimido para escribir de manera adecuada y creativa. En este sentido, ¿cómo podemos explicar que una determinante tan autodestructiva para el sujeto sea la misma que le impele a la creatividad artística o científica? Lo anterior nos obliga a pensar en la creatividad en general como una tarea o fenómeno que emerge desde el dolor, desde la necesidad de paliar un sufrimiento interno; desde esta perspectiva, no podríamos decir que exista la posibilidad de una creatividad feliz, gratificante, cuyo fin sea el de obtener placer, sino que consistiría en que la gratificación que se obtiene de la creatividad tiene como fin el paliar un estado de displacer o de franco dolor. ¿Tiene esto que ver con cierta cercanía con la muerte -que sería lo que está detrás de la metáfora a la que recurrimos cuando hablamos de un cuerpo desvitalizado- lo que promueve que el sujeto trate de escapar por la puerta de la creatividad y la ilusión de trascendencia y, por tanto, de inmortalidad?

Desde diversos escritos psicoanalíticos, sabemos que el problema del duelo y la melancolía fueron muy relevantes en el teorizar de Freud, motivo de múltiples notas y referencias a sus manifestaciones y psicodinamia. Independientemente de que un elemento motivacional en estos temas era el talante depresivo del propio Freud, sus veleidades con la cocaína como droga antidepresiva y su tendencia a las somatizaciones que le hacían temblar ante la perspectiva de morir, el interés por el problema de la melancolía era bastante patente.

Prueba de lo anterior es una carta que le mandó a su prometida Martha Bernays fechada el 16 de junio de 1883, en la que se explaya largamente sobre la problemática del suicidio mientras comenta la muerte de su amigo Nathan Weiss (médico ayudante en la clínica neurológica), carta en la cual establece la relación del suicidio de su amigo con la presencia de un narcisismo patológico. Recordemos que se trata de una carta fechada en 1883 (!!). Dada su importancia para la historia de los procesos autodestructivos la comentaremos con cierta amplitud. En dicha misiva, Freud le confiesa a su novia estar bastante deprimido ya que en ese momento estaba regresando del funeral de su amigo Nathan Weiss quien el día trece se había quitado la vida ahorcándose en una casa de baños públicos. Se trata de un sujeto que tenía apenas un mes de casado y hacía diez días había regresado de su Luna de miel. Al morir dejó dos cartas: una, en la que pedía a la policía que se avisara con mucho tacto a sus padres sobre su muerte, y la otra, para su esposa. Cuando a sus amigos les avisaron de la tragedia, Freud se resistió a creer tan lamentable noticia en función de tratarse de un hombre lleno de “pasión, vigor y amor hacia la vida.” (Freud, 1883, p. 57) “¿Por qué lo hizo? -se preguntaba Freud. Estaba a punto de lograr todo aquello por lo que había luchado, le habían nombrado *Dozent*, gozaba de una reputación considerable en su especialidad, había conseguido una clientela numerosa por dirigir un departamento del Hospital y acababa de casarse. Ahí está el móvil. Se desconocen los detalles que le impulsaron al suicidio, más no cabe duda de que éste guarda relación con su matrimonio.” (*Ibidem.*)

Luego de comentarle el impacto que dicho suceso le provocó, Freud va pormenorizándole a su novia las impresiones que en él emergieron acerca de las causas que motivaron el suicidio de su amigo. Como después iba a ser característico de su modo de proceder, empieza enumerando los aspectos constitucionales, luego las determinantes familiares y, finalmente, los factores precipitantes actuales. Entre los primeros, concluyó que la muerte fue “una consecuencia lógica de su temperamento. Sus buenas y malas cualidades se aunaron para destruirle.” (*Op.cit.*, p. 58) En segundo término, al hacer referencia a los antecedentes familiares, describió al padre -que era profesor en un colegio religioso de Viena- como “un hombre duro, malo y brutal” y a la madre como una mujer sencilla y resignada que nunca estableció vínculos profundos con su esposo. De los tres hijos, uno de los hermanos se había suicidado, pegándose un tiro, seis meses atrás, por no poder llenar las expectativas paternas. Sólo Nathan y el otro hermano

podieron hacer algo; sin embargo, el primero fue el más dotado y poseía grandes atributos intelectuales, habiendo salido adelante en función de una gran fuerza personal que le impulsaba hacia el éxito, energía que también provocaba que tuviese muy mal carácter.

Dentro de los factores personales, este “amor hacia sí mismo” era de tal magnitud que Freud no dudaba en calificarlo como una auténtica “auto-adulación”, que se acompañaba de una actitud poco escrupulosa acerca de los medios a los que tuviera que recurrir con tal de conseguir sus fines. Incapaz de cualquier tipo de autocrítica, “dejaba a un lado, olvidaba o se perdonaba a sí mismo todo cuanto había hecho de malo y aquello que pudiera arrojar sobre él una luz desfavorable (...) Su desproporcionado sentido de la propia importancia solía ir acompañado por una energía insólita y una capacidad considerable para conseguir cosas subrepticamente, sin que ya nunca soltase su presa.” (*Ibidem.*) Más adelante, en la misma carta, Freud se explaya en la descripción de una caracterología claramente narcisista (“extraía placer de sus propias palabras, de sus propios pensamientos y aún de las acciones más insignificantes e indiferentes de la vida cotidiana, y estaba convencido de que nadie podía hacer nada tan bien como él”) (*Op.cit.*, pp. 58-9) sobre una personalidad de corte hipomaniaco (“se comportaba invariablemente como lo haríamos las demás personas después de haber bebido una gran cantidad de champaña, mostrándose ligero, seguro de sí mismo y divertido”) (*Op.cit.*, p. 59). No deja de resultar interesante la amistad de Sigmund Freud con Nathan Weiss al que describe como un sujeto que “era incapaz de todo sentimiento amistoso y [que] podía estar conversando durante años enteros con alguien sin preguntarle ni una sola vez por sus asuntos personales.” (*Op.cit.*, p. 60)

Como ocurre en estos casos, sólo después de su muerte comenzaron a saberse cosas que siempre había ocultado con anterioridad. De ahí que considerase que, entre las causas precipitantes, Freud describiera a Nathan como obsesionado por conseguir novia, como una forma de adjudicarse un nuevo motivo de éxito y de no verse disminuido ante sus compañeros de trabajo que sí tenían novia. De esta suerte, le comenta a Martha acerca de las tres candidatas que, luego de muchos intentos, tuvo a bien considerar para contraer matrimonio. Lamentablemente su elección recayó sobre una muchacha -Helene F.- que lo rechazó desde el principio, aunque la familia lo aceptó desde el primer momento. Esta chica, de 26 años, que había rechazado ya muy buenas propuestas matrimoniales, “le encontraba

demasiado arrogante e ineducado, y que poseía otras mil faltas de las que tendría que desembarazarse.” (*Op.cit.*, p. 61) Cuando, luego de las presiones de la familia, ella se decidió a aceptarlo, su amigo entró en una eufórica felicidad, que duró poco tiempo dando paso a una depresión. A su vez, también “la muchacha dio en ponerse melancólica, en llorar y en apenas hablar, sin extraer el más leve gusto de su compañía” (*Ibidem.*). Así las cosas, el noviazgo evolucionó de una forma lamentable, incluyendo la sugerencia que Helen le dijera a Nathan de que mejor sería que desposara a una de sus hermanas. Todo el mundo trató de disuadirlo sobre un matrimonio fincado en bases tan maltrechas; Freud incluso le comentaba a Martha: “le imploré entonces, instándole para que tratase de hacerse a la idea de que ella no le quería, y le sugerí que... se fuera de viaje” (*Ibid.*). Sin embargo, todos los consejos fueron en vano y las presiones de la familia de ella precipitaron tan desastrosa boda.

Después de haberle descrito a su prometida la historia de su infortunado amigo, Freud concluye:

“¿Qué pudo impulsarle a adoptar tan fatal resolución? ...estimo que la tardía revelación de un enorme fracaso, la cólera inducida por su rechazada pasión, la furia que sintió ante el sacrificio de toda su carrera científica, de su entera fortuna, para lograr tan sólo una catástrofe doméstica, y puede que también la irritación de verse privado de la prometida dote y su incapacidad para enfrentarse con el mundo y confesarlo todo..., tales circunstancias, cuya revelación se vio precedida por una serie de escenas que sirvieron para abrirle los ojos, llevaron a este hombre, demencialmente vano (y que, en cualquier caso, sufría graves fluctuaciones emocionales), al borde de la desesperación. Le mató la suma total de sus características, su *narcisismo patológico* aunado al anhelo de disfrutar de las cosas buenas de este mundo.” (*Op.cit.*, p. 63)

Como podemos ver, más de treinta años antes de su medular trabajo sobre el narcisismo (y adelantándose muchos lustros a la descripción del “carácter narcisista” que sistematizara Wilhelm Reich, 1933), en la descripción del cuadro clínico de su amigo, Freud utiliza el concepto de narcisismo con toda pertinencia y adecuación (!). Incluso podemos advertir cómo su descripción de un *narcisismo patológico* se ajusta con lo que, andando el tiempo, conoceremos como narcisismo negativo (H Solís, 1976) o narcisismo de muerte (A. Green, 1983).

Al final, y tratando de recapitular, nos encontramos con dos poemas

un tanto melosos, de corte más bien agridulce, que nos hablan del mundo interno de sus autores en el momento de enfrentar un evento muy doloroso: la pérdida del amor de la mujer amada. Ante dicho evento Manuel Acuña hizo un duelo de tipo persecutorio en donde primó el resentimiento y la rabia narcisista, así como el odio volcado hacia sí mismo que culminó con un suicidio. En Paul Gerald, el duelo surgido presentó pretensiones de reparación desde una mayor hegemonía de los instintos vitales/sexuales y la expectativa esperanzada de una recuperación del amor perdido. El primero vivió 24 años y el segundo 98. Pero en ambos se dio un proceso creativo mediante la elaboración de sendos poemas en los que se da expresión al evento traumático, desde la particular perspectiva de cada uno de ellos. ¿Cómo fue que en uno de ellos -Acuña-, dicha elaboración poética no fue útil ni lo suficientemente amplia y completa como para remontar el trauma y sucumbió a la autodestrucción; mientras que en el otro -Gerald- la elaboración a través de su creatividad poética sirvió para realmente estar en condiciones de remontar el evento doloroso y traumático, siendo capaz de retomar su vida y seguir adelante... quizás para enfrentar nuevos dolores y sufrimientos futuros, como ocurre en toda vida que se viva con intensidad y pasión?

Pienso que estamos ante uno de los misterios con los que la creatividad literaria nos confronta, ya que también es cierto que, dentro de las diferentes maneras de la elaboración creadora, hay unas que están vehiculizadas por la presencia de duelos reparatorios, pero también hay otras muchas que tienen que ver con formas de combatir los duelos de tipo persecutorio, sin que por ello todos estos últimos casos deriven en suicidio, ni mucho menos.

Finalmente, cuando nos preguntamos: ¿cuál es la dinámica de la inspiración poética? Creo que Freud lo intuía perfectamente cuando en el capítulo II de la *Interpretación de los sueños*, hacía depender el entendimiento y las motivaciones inconscientes del contenido latente de la libre asociación, es decir, de un permitir al pensamiento vagar libremente, lo que equivale a ponerse en contacto con lo inconsciente de nosotros mismos -como bien ha entendido Bolas (2007). Algo parecido nos ha dicho el escritor Hugo Iriart cuando nos aclara que las “ocurrencias poéticas son un subproducto de nuestra habilidad de usar el lenguaje, es imaginación verbal, y esta habilidad no está sujeta a la atención inmediata, sino es espontánea, oblicua, automática” (Iriart, 1999, p. 75). Dicho en otros términos y poniéndolo en boca de un gran escritor, la creatividad requiere de manera obligada de la posibilidad de que el sujeto creador tenga la capacidad para sumergirse en

su propio inconsciente y de dar vida a lo allí encontrado.

Resumen

Se presentan dos poemas románticos (o cursis) en los que se aborda el tema de la pérdida del amor del objeto amado, con el fin de ejemplificar dos tipos de duelo, el duelo persecutorio, en el caso de Manuel Acuña; y el duelo reparador, en el caso de Paul Gerdly. Se advierte cómo en el primer tipo de proceso de duelo predominan los impulsos destructivos del narcisismo herido, mientras que en el duelo reparador predominan los elementos libidinales del instinto de vida.

Palabras clave: Pérdida objetal – Duelo – Poesía

Summary

Two romantic (or cheesy) poems are presented in which the theme of the loss of the love of the beloved object is addressed, in order to exemplify two types of mourning, the persecutory duel in the case of Manuel Acuña; and the restorative duel in the case of Paul Gerdly. It is noted how in the first type of grief process the destructive impulses of wounded narcissism predominate, while in restorative grief the libidinal elements of the life instinct predominate.

Key words: Object loss – Mourning - Poetry

Bibliografía

- ABRAHAM, K. (1911): Notas sobre la investigación y tratamiento psicoanalíticos de la locura maniaco-depresiva y condiciones asociadas, en: *Psicoanálisis clínico*, trad. de D.R. Wagner, Ed. Hormé, Buenos Aires, 1959, pp. 104-118
- ACUÑA, M. (1949): *Obras. Poesías, teatro, artículos y cartas*, edición y prólogo de José Luis Martínez, Ed. Porrúa, 4ª ed., México, 1986
- ACUÑA, M.: Nocturno a Rosario, en Homero de Portugal: *El declamador sin maestro*, Ed. Luz, 19ª ed., México, s/f,
- BECKER, E. (1973): *El eclipse de la muerte*, trad. de Carlos Valdés, Fondo de Cultura Económica, México, 1977
- BOLLAS, C. (2007): *El momento freudiano*, trad. de José María Ruiz Vaca, Ed. Karnac, London

- BOWLBY, J. (1960): Grief and Mourning in Infancy and Early Childhood, *The Psychoanalytic Study of the Child*, XV: 9-52
- FREUD, A. (1960): Discussion of Dr. John Bowlby's Paper, *The Psychoanalytic Study of the Child*, XV: 53-62
- FREUD, S. (1873-1890): *Epistolario I*, trad. de Joaquín Merino, Plaza & Janés, Barcelona, 1970
- FREUD, S. (1901): Psicopatología de la vida cotidiana, en: *Obras completas*, trad. de Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, 3ª ed., Madrid, Vol. I: 755-931
- FREUD, S. (1909): Análisis de un caso de neurosis obsesiva, en: *Obras completas*, trad. de Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, 3ª ed., Madrid, Vol. II: 1441-1486
- FREUD, S. (1910a): Psicoanálisis. Cinco conferencias pronunciadas en la Clark University (Estados Unidos), en: *Obras completas*, trad. de Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, 3ª ed., Madrid, Vol. II: 1533-1563
- FREUD, S. (1910b): Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci, en: *Obras completas*, trad. de Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, 3ª ed., Madrid, Vol. II: 1577-1619
- FREUD, S. (1910c): Contribuciones al simposio sobre el suicidio, en: *Obras completas*, trad. de Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, 3ª ed., Madrid, Vol. II: 1636-1637
- FREUD, S. (1911): Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia ("Dementia paranoides") autobiográficamente descrito, en: *Obras completas*, trad. de Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, 3ª ed., Madrid, Vol. II: 1487-1528
- FREUD, S. (1917): Duelo y melancolía, en: *Obras completas*, trad. de Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, 3ª ed., Madrid, Vol. II: 2091-2100
- GERALDY, P.: La despedida, en Homero de Portugal: *El declamador sin maestro*, Ed. Luz, 19ª ed., México, s/f, pp. 201-203
- GERALDY, P. (1912): *Tu y yo*, versión de E.M.S. Danero, Ed. Tor, Buenos Aires, 1957
- GERALDY, P. (1916): *La guerra, señora...*, versión de E.M.S. Danero, Ed. Tor, Buenos Aires, 1942
- GERALDY, P. (1938). *El prelude*, versión de E.M.S. Danero, Ed. Tor, Buenos Aires, 1942
- GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI (1987): Manuel Acuña, en: *Diccionario Bompiani de autores literarios, Vol. I*, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, pp. 13-14

- GREEN, A. (1983): *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*, trad. de José Luis Etcheverry, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1986
- GREEN, A. (1997): *Las cadenas de Eros. Actualidad de lo sexual*, trad. de Irene Agoff, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1998
- GRINBERG, L. (1963): *Culpa y depresión. Estudio psicoanalítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires
- “Homero de Portugal”: *El declamador sin maestro*, Ed. Luz, 19ª ed., México, s/f
- IRIART, H. (1999): Acertijo del soplo sutil, *Letras Libres* (México), I (1): 74-5
- KIERKEGAARD, S. (1843): *Temor y temblor*, trad. de Vicente Simón Merchán, Ed. Altaya, Barcelona, 1994
- MARTÍNEZ, J.L. (1986): *Prólogo a Acuña, M. (1949): Obras. Poesías, teatro, artículos y cartas*, Ed. Porrúa, 4ª ed., México
- PEZA, J. de Dios (1897): *Prólogo a Obras de Manuel Acuña*, Maucú Hermanos e hijos, México, 1900
- REICH, W. (1933): *Análisis del carácter*, trad. de Luis Fabricant, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1972
- SHUR, M. (1960): Discussion of Dr. John Bowlby's Paper, *The Psychoanalytic Study of the Child*, XV: 63-84
- SOLÍS GARZA, H. (1976): El narciso negativo, *Cuadernos de Psicoanálisis* (México), IX (1-2): 79-98
- SPITZ, R. (1960): Discussion of Dr. John Bowlby's Paper, *The Psychoanalytic Study of the Child*, XV: 85-94
- STEINER, G. (2001): *Gramática de la creación*, trad. de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, Ed. Siruela, 3ª ed., Madrid, 2002