

***Cumbres Borrascosas* y cambio catastrófico: un punto de vista psicoanalítico¹**

Traducción: Miriam Botbol y Silvia Grünwaldt
(2002)

Siempre se ha reconocido que *Cumbres Borrascosas* es una obra enigmática y misteriosa y por lo tanto, en cierto sentido, inaccesible, con la característica peculiar de no permitir interpretaciones que reduzcan su contenido o estructura. Aunque podría parecer una candidata atractiva para una interpretación psicoanalítica, lo que revela su drama simbólico no puede abarcarse sólo por un esquema que enfoque la obra como un intento (exitoso o no) de curar una personalidad perturbada y lograr un equilibrio normal.

Si se considera a los personajes como historiales clínicos, o incluso como objetos internos u objetos parciales, se pierde la realidad de su cualidad poética y se altera, en consecuencia, el significado esencial de todo el proceso (que sólo puede ser cognoscible dentro de la forma poética de su ser y no como una abstracción alegórica). Cualquier estudio sólido también puede estar expuesto a ser considerado como una “paráfrasis” (aunque no sea una interpretación dentro de límites específicos, o una excursión “alrededor” de la novela en términos de fuente, género literario y contexto contemporáneo). Sin embargo, sería posible usar constructivamente un punto de vista psicoanalítico, concentrándose en la naturaleza esencialmente estética de la organización de la mente en el proceso de llegar al conocimiento (el proceso de un pensamiento creativo y no el discursivo “pensar acerca de”). Al mismo tiempo, el concepto de “cambio catastrófico”, en que la estructura de la mente misma se transforma en poética y se hace sensible a un principio de belleza, es fundamental para la comprensión del aprender de la experiencia, proceso aplicable tanto al autor como al lector.

Esto es lo que subyace detrás de un ideal como el de Milton de “conver-

¹ Del libro *Un Extraño Modo de Matar* de Meg Harris Williams (*A Strange Way of Killing: the poetic structure of Wuthering Heights*, pp. 119-132; Clunie Press, 1987).

tirse en un verdadero poema”¹ más que cualquier noción extravagante de virtud. En los desarrollos recientes de la práctica psicoanalítica el interés se centra más en el problema del analista de observar y conocer la naturaleza y significado del impacto que el paciente causa en él, y no tanto en establecer la validez de la interpretación. Es un giro de orientación desde una actividad algo omnipotente y agresiva (asociada a considerar el psicoanálisis como una ciencia), hacia una búsqueda estética (dirigida a observar cómo un patrón simbólico que se recibe puede constituirse en autoconocimiento y devenir poético). Una nube emocional se forma entre el analista y el analizando, en algún lugar “en el aire”, a través de un conflicto o interacción, al modo de las “nubes de tormenta” emocional que E. M. Forster describe en *Cumbres Borrascosas*. La tentación del analista puede ser interpretar al paciente para calmar su propia ansiedad, pero, su problema artístico, es permitir que la perturbación emocional reorganice los constituyentes pre-existentes de su mente de modo que pueda formar un nuevo patrón simbólico. Este es el proceso del “cambio catastrófico”, un movimiento hacia la comprensión estética. Es un concepto que puede ser aplicado para sugerir cómo el proceso manifiesto revelado por *Cumbres Borrascosas* puede ayudar al lector que lucha por acercarse al autoconocimiento, a través de un intento de contener y organizar los destellos perturbadores evocados por el impacto emocional que el libro hace en su mente.

El concepto de cambio catastrófico fue introducido en el pensamiento psicoanalítico por Wilfred Bion. Lo describe a través de un sistema metafórico centrado en la imagen del momento catastrófico del nacimiento, la guerra prototípica consecuente entre la realidad pre natal y la post natal y la dificultad para que las presiones emocionales, que desorientan, logren tener un sentido estético. Todas las transiciones evolutivas en el desarrollo de la mente se activan en los momentos de cambio catastrófico, en los que, por el contacto interno intensificado, la estructura simbólica de la mente adquiere nueva forma bajo la presión de una nueva idea.² Los páramos, en *Cumbres Borrascosas*, son una red completa de mundos adyacentes pero sin interacción, marcados por separaciones en el tiempo y en el espacio. Incluyen: el límite entre vida y muerte, entre lo terrenal y lo fantasmal, entre Linton y Earnshaw, la latencia y la adolescencia (a la edad clave de 12 años) Lockwood y el romance, entre la ventana y el páramo salvaje, y también las relaciones entre los personajes individuales, así como el equilibrio

subyacente entre la primera y la segunda generación. La textura dialéctica del libro atraviesa simultáneamente dimensiones verticales y horizontales, creando en los punto de cruce las “explosiones” emocionales que reverberan en la totalidad. Las tensiones se establecen porque al inicio, la separación de estas esferas de existencia diferentes no es reconocida. Los Linton y los Earnshaw no sienten hostilidad entre sí, porque tampoco sienten proximidad. La separación de Cathy y Heathcliff es “impracticable” (tal como ella dice) porque no se puede pensar. La conciencia de la separación en sí misma constituye un primer conocimiento primitivo. Este es el tipo de conocimiento intuitivo expresado por Catherine cuando abandona la alianza adhesiva con Heathcliff, aunque el coste emocional es mayor de lo que ella puede soportar y su corazón “se rompe”. Esa forma de relación no posibilitaba la interacción creativa; ellos tienen que cruzar hacia otra dimensión de existencia (volver a nacer a través de la muerte) antes que puedan “caminar” juntos; esta relación depende también del uso creativo que puede hacer la segunda generación de sus diversas separaciones. Así, el primer sueño de Cathy “cambia el color de su mente”, pero no encuentra una resonancia externa: no hay un tejido que pueda recibir estos colores cambiantes en forma creativa. Nelly los rechaza, es decir, no se siente capaz de escuchar sus sueños. Por lo tanto estos sueños rebotan destructivamente haciendo estallar la mente de Cathy. Sólo cuando ella misma se transforma en un tipo de sueño en la mente de Edgard y su hija, y, en última instancia, en la mente de Heathcliff (vía Lockwood) puede su imagen ser recibida artísticamente y su fantasma transformarse en un “alma” (en lugar de un ensamblaje de muerte, de elementos dispares, una “colección de memoranda” que sólo prueba que ella está “perdida”). La reencarnación de su alma, su re-entrada en la casa de su nacimiento y su reunión con Heathcliff, es una interpenetración de realidades, que resulta en la formación de un nuevo lenguaje simbólico.

Este es el proceso del cambio catastrófico, en el que se establece una tensión entre mundos que previamente no interactuaban, proceso salpicado con explosiones de sentimientos que al principio amenazan con el caos y que sólo se resuelven cuando se forma algún tipo de lenguaje simbólico capaz de recibir estas explosiones estéticamente en un estado mental nuevo y completo. Este proceso creativo, universal y esencial, es guía y modelo para el lector que quiere que el libro penetre profundamente

en su mente y forme parte de su experiencia vital. La interpenetración de las realidades no se logra a través de ningún proceso de crecimiento automático o natural. Por el contrario, cada vez que se toma en cuenta que hay un límite entre reinos no interactuantes o “comensales” y/o se siente la separación, hay un impulso a volver atrás, hacia un modo “parasitario” de comunicación (el romance falso y mortal, o la venganza autodestructiva). Es Heathcliff, el forastero intruso, quien establece inicialmente las tensiones en *Wuthering Heights* amenazando con la desintegración del páramo-mente. Asimismo es Heathcliff quien (- como dijo Charlotte - encarna el “espíritu” de toda la narración, rondando en cada páramo y cañada, y llamando desde “cada abeto de las Cumbres”) está en la vanguardia de nuestro contacto emocional con el libro. Su entrada en ese mundo (estable, recluso y sin desarrollo) con el cual, a pesar de todo, tiene una afinidad profunda, antigua y primitiva, amenaza con fragmentar el paisaje mental y trae consigo “ansiedad catastrófica”. En la parte central del libro, donde la responsabilidad de la acción es transferida desde la primera a la segunda generación, el tema de la dentición moral es la preocupación predominante como de cierta clase de purgatorio se tratase. Aquí se concentra la acción falsa, dolorosa y destructiva, mientras las generaciones van cambiando y algunos se convierten en fantasmas en preparación para un tipo diferente de reconocimiento de su existencia (a través de la metamorfosis). Esta es la nueva idea, aunque aún no haya podido ser vista por ninguno de los participantes individuales del drama, ni hablada, porque el lenguaje para hablar se forma simultáneamente con la capacidad de la mente para recibirlo. Heathcliff no “muere” de acuerdo con ninguno de los deseos o intenciones de sus enemigos, y menos aún de acuerdo con ninguna de sus propias nociones preconcebidas. Estas preconcepciones, que son parte de la estructura primitiva de venganza, son sobrepasadas cuando los conflictos violentos pueden ser concebidos en el plano del pensamiento. La coraza de valores desgastados de la Casa de Earnshaw es sobrepasada antes que su perpetuación sin fin (a través del rígido estrangulamiento de la vida dentro de ella), traiga como consecuencia la pérdida de sus funciones tradicionales de preservación. El regalo de despedida que trae el Sr. Earnshaw de parte “de Dios o del Diablo” fué una oportunidad para el desarrollo de sus descendientes y la continuidad de su vida espiritual de un modo que él no pudo ni imaginar ni realizar por sí mismo, ya que era el representante de

un estado previo de evolución de la mente.

La acción alcanza su climax cuando Heathcliff lucha para disipar la falsa imagen de Catherine (expresada por su colección de memoranda, piezas de un rompecabezas que parecen encajar pero que aún no hablan del misterio). Éste es el punto culminante del cambio catastrófico que se construye sobre una sucesión de intentos previos de separar la realidad de sus falsas sombras: el romance ilusorio, la autoidealización y la tiranía de la omnipotencia. Cuando él “ve” finalmente los ojos de Catherine Earnshaw en los de la segunda Catherine y Hareton, encarna una transformación que va desde el estado de “conocer acerca de” del sentido común, al de “conocimiento mismo”. Este es el proceso esencial del pensamiento creativo, inseparable del lenguaje artístico en que se expresa, en el cual la mente se expande más allá de sus límites previos. Es lo que los poetas llaman “inspiración”: recursos a través de los cuales el lenguaje poético (que encarna muchísimos más significados que los que un léxico de paráfrasis permite) empuja hacia adelante el estado mental de la cultura que lo rodea y de la cual ha surgido. Heathcliff, adquiriendo un status heroico, recibe la idea de la verdad en el espíritu de Catherine, lo que transforma su concepción de la realidad y tiene como resultado su metamorfosis. Es en este punto en el que toma sobre sus espaldas el peso de las acciones venideras como el único protagonista que ha atravesado las dos generaciones. Lo esencial de la habilidad del lector para seguir al autor durante todo este proceso-de-pensamiento subyace en su habilidad para observar el extraño modo en que Heathcliff muere, modo que tiene un “sentido estético” aunque al comienzo ésto sorprenda al “sentido interpretativo”. El giro irrevocable en la estructura mental que sirve al conocimiento inspirado, fue descrito por Emily Brontë como el “paso decisivo” que va hundiendo nuevamente sus raíces en la tierra: “Que el alma sienta la carne y la carne sienta la cadena”. Esta conciencia trascendente atrae a un estado mental actual uno pasado y uno futuro. (“El mundo antiguo y un futuro” de Byron). Expresa el verdadero principio de la formación-de-pensamiento. La idea o el espíritu de la verdad re-forma la carne de la mente. El reconocimiento de la sexualidad esencial, inherente a la mente inspirada, descarta las especulaciones hechas sobre el conocimiento que sobre el sexo tenía Emily Brontë, tales como: cómo podía “saber acerca de” sexo, embarazo o parto si nunca los había “experimentado”. Ella no sabía acerca de eso, en el sentido comun

del término, lo sabía en el sentido del conocimiento inspirado y esencial (“el brillante efluvio de las brillantes esencias no creadas” de Milton). La esencia brillante no se consigue a través de la abstracción ni se puede conquistar, sino que se alcanza a través de una esforzada pasividad con el alma sintiendo la carne. En *Cumbres Borrascosas* los fantasmas vivientes rondan la conciencia de los vivos, preñados de una metáfora nueva y siendo parte de la vida presente más que de una memoria sepultada. En términos de Bion, el pensamiento ha dado forma al pensador.

En *Philosophy in a New Key* Susanne Langer describe la relación entre simbolización y pensamiento, el pensamiento creativo, no el discursivo:

...si el material del pensamiento es el simbolismo, el organismo pensante tendrá que suministrar continuamente versiones simbólicas de sus experiencias para que el pensamiento prosiga. De hecho, no es el acto esencial de pensar lo que es simbolización, sino que es un acto ESENCIAL PARA EL PENSAMIENTO y previo a él. La simbolización es el acto esencial de la mente, y la mente abarca más de lo que comunmente se llama pensamiento.³

Cumbres Borrascosas encarna y al mismo tiempo presenta un “acto esencial de la mente”, focalizado en el logro de la formación de símbolos de su héroe. Después de su metamorfosis el “pensamiento” puede “avanzar”; la sociedad del páramo-mente puede desarrollarse. La experiencia de cambio catastrófico de Emily Brontë, lejos de ser una intrusión en la forma artística de su trabajo (como es vista a veces la presencia del autor en la crítica moderna), gobierna y dirige la respuesta del lector, quien, a su vez, observa la forma con una esforzada pasividad. La observación de una forma de arte no puede efectuarse con una objetividad desapegada; depende y es el resultado de chispas, explosiones e insights perturbadores evocados por la proximidad de una nueva idea (en el lector que en primer lugar ha estado cerca del libro, y no en el que se ha aproximado como un puro ejercicio académico o reductivo). En cierto sentido el libro impacta al lector de un modo inmediato y certero, su estructura total se vé cuando se siente su ritmo, sus latidos. Como decía Milton, la esencia de la poesía es que sea “simple, sensual y apasionada”.⁴ Pero este impacto inmediato tiende a perderse cuando uno intenta pensar “acerca” del libro, a través de lo que comunmente llamamos “pensamiento”: la esencia misteriosa del libro no puede ser capturada y contenida en términos discursivos. De hecho,

pensar acerca de ella resulta en un distanciamiento del corazón del libro y en llenar los espacios existentes con información sustitutiva (lo que Foster llama mirar “alrededor” de la novela).

Parte del problema es que lo que comúnmente se llama pensamiento no provee de un equipo para tratar creativamente con la “ansiedad catastrófica” despertada por emociones inactivas que brotan a la vida y desorientan al status quo mental. Por el contrario, este tipo de pensamiento sí que está equipado para la represión autoritaria de la rebelión. En *Crítica Práctica*, I. A. Richards señala que el lector sin preconcepciones que lo protejan, al observar la verdadera forma de un poema “se siente como un hombre sin amigos, desnudo y desprovisto de armas, a merced de una bestia traicionera”.⁵ La reacción inmediata, instintiva e impulsiva es establecer una red de defensas en forma de falsas identificaciones. Quizá (si uno está implicado en el mundo de la crítica académica) categorizar y racionalizar esas defensas, convirtiéndolas en juicios y evaluaciones que serán puntos de vista contra los cuales se medirá el logro del autor. Las identificaciones falsas consisten en, por ejemplo, elegir personajes cercanos a uno para representar una forma de autoidealización o, correspondientemente, señalar negativamente a otros (convirtiendo a Heathcliff, o a Nelly o a Edgar en el villano de la obra). Una vez que el personaje es etiquetado o interpretado su contribución al desarrollo del tejido del conocimiento del libro queda cerrada, de modo que también restringe las líneas de dirección que lo usan como punto de referencia. Se convierte en un item fijo de una alegoría, y no en un elemento de significado fluido capaz de lograr status metafórico o simbólico. En la crítica moderna, la historia de la segunda generación se ve frecuentemente como una versión descolorida de la primera, con Heathcliff convenientemente des-naturalizado. El logro artístico de *Cumbres Borrascosas*, se mide, en última instancia, según haya conseguido o evitado expresar de una “negociación”. Esta negociación o domesticación puede ser considerada como una cosa buena o una cosa mala según el punto de vista del que se parta. Pero la búsqueda de la negociación es, en sí misma, el resultado inevitable de interpretar los factores del drama de antemano, es un movimiento en falso ya que en el cambio dialéctico los valores cambian continuamente con una serie de “explosiones” de emoción que van trabajando hacia un nuevo estado mental completo y no hacia la supremacía o negociación entre los constituyentes originarios. La interpre-

tación prematura es una barrera que tiene el efecto de bloquear las rutas de observación, de manera que la imagen última es una estructura sustituta basada en los huecos de observación de los fenómenos y yuxtaposiciones reales del libro. Así, una vez que Heathcliff ha sido etiquetado en un sentido interpretativo o moral, es imposible observar lo que realmente le pasa con su extraño modo de morir. Toda la secuencia es tan sorprendente que la crítica a menudo la ignora o la descarta como si fuese una muestra de que tanto Heathcliff como Emily Brontë están hartos de la historia. De modo similar, si a Lockwood se lo categoriza meramente (como suele ocurrir) como una función de la ironía de la autora, no nos damos cuenta de lo que le pasa en su último extraño sueño de una muerte y una boda. Lo que, en términos de nuestras preconcepciones, no tiene sentido, automáticamente se convierte en imposible de observar.

Para que la mente pueda recibir la impronta del cambio catastrófico (pensar con el proceso-de-pensamiento del propio libro y no acerca de él) es necesaria una crítica artística basada en las cualidades flexibles del lenguaje simbólico y la estructura metafórica. Una crítica artística permite al misterio hablar. Actúa como una estructura continente para los elementos emocionalmente perturbadores e inexplicables del libro, sosteniéndolos en solución (T: en sentido químico) para que no ataquen demasiado dolorosamente a la mente, mientras va tomando forma gradualmente una estructura más amplia, que en su totalidad evoca un sentimiento de “belleza”. Una vez que el misterio ha sido conocido a través de la belleza (es decir, se ha vuelto una parte de nuestra propia mente), entonces es legítimo agregar apéndices al conocimiento en forma de pensamiento discursivo. El proceso esencial de la crítica (antes que cualquier aplicación de juicio, interpretación, evaluación) es crear, a través del lenguaje semi-simbólico, un lenguaje suficientemente flexible para recibir los hechos poéticos, tensiones y yuxtaposiciones que emanan de la estructura simbólica del libro. En la crítica de *Cumbres Borrascosas* hecha por Charlotte Brontë, está ejemplificado de una manera interesante el comienzo de este proceso esencial. En el prefacio de 1850 se cuestionaba si era correcto o aconsejable crear seres como Heathcliff, declarándolo como un villano “irredimible”: “Nunca se desvió de su trayectoria directa hacia la perdición”. Sin embargo, después de otro párrafo, en el cual afirma desafiadamente su propia experiencia de inspiración (el “don” creativo que “extrañamente decide y trabaja por sí

mismo”), cambia su actitud :

Cumbres Borrascosas fue esculpida en un taller salvaje, con herramientas simples y con materiales caseros. El escultor encontró un bloque de granito en un páramo solitario; miró y vió cómo desde el peñasco se elicítaba una cabeza salvaje, oscura y siniestra; una forma moldeada al menos con un elemento de grandeza: el poder. Trabajó con un cincel basto y sin ningún modelo, salvo la visión de sus meditaciones. Con tiempo y esfuerzo el peñasco tomó forma humana y allí está: erguida, colosal, ceñuda. Medio estatua y medio roca: en el primer sentido terrible y como un duende, en el segundo casi bello porque su color es de un gris suave y el musgo del páramo lo viste. El brezo de campanas florecientes y suave fragancia crece fielmente cerca del pie del gigante.⁶

Charlotte no cambia su opinión sobre el libro o su héroe. Su opinión, siendo algo que tiene que ser formulado discursivamente, permanece ligada a los valores de su conciencia moral. Pero, basada en su propia experiencia artística, adopta otro acercamiento al libro en su totalidad. Entra en el reino del lenguaje simbólico y, a través de esto, logra identificarse con la mente de Emily de un modo comprensivo y con capacidad-negativa. Al hacerse eco del lenguaje de Emily de una manera que, por otra parte, también es suya, llegó a comprender la importancia estructural del Heathcliff “gigante”, lo intrincado del paisaje y de la “forma humana” y el proceso esencial de integración llevado a cabo por la historia. Así está simbolizado por la roca desnuda y cruda que se suaviza al cubrirse de flores, que es el modo en que Lockwood ve al final la lápida de Heathcliff. En este comentario breve pero evocativo, puede verse a la mente de Charlotte tomando la huella de la de Emily, a través de Heathcliff, el personaje a quien ella abominaba moralmente, y cuya proximidad la llenaba de ansiedad catastrófica (a pesar de lo cual llegó a considerarlo “casi bello”).

En *Cumbres Borrascosas* Charlotte abre el camino a la crítica como un continente estético de lo que es, al principio, sentido como extraño, perturbador y feo debido a la profundidad aterradora de su revelación. Comienza a mostrar cómo, a través del uso de un lenguaje simbólico basado en el lenguaje mismo del libro, el lector como crítico puede jugar una parte creativa permitiendo que el texto cobre vida en su mente; sin recurrir a la ilusión de que puede sustituir el pensamiento creativo del autor por sus preconcepciones usando el “juego libre” y la “deconstrucción”. La lectura artística, al igual que el talento inicial, implica una negación activa del self,

con sus preconcepciones e idealizaciones, manteniéndose firme frente a los aspectos inexplicables, desagradables o aterradores del texto hasta que puedan quedar suspendidos en un patrón receptivo y emparejarse con las líneas estructurales de la tensión emocional presentes en el libro. Así como Heathcliff permanece próximo a la segunda Cathy, aunque para él esto es como ser “abrazado por una serpiente”, así uno debe permanecer cerca de Heathcliff aunque sea tan repugnante, cerca de Nelly aunque sea muy traicionera, cerca de Cathy aunque sea tan egocéntrica, cerca de Lockwood aunque sea tan tonto, cerca de Linton aunque sea tan débil, cerca de Hareton aunque sea tan grosero y de Joseph aunque sea tan siniestro. Mientras estos puntos de referencias fluidos trazan y retrazan sus movimientos a través de la mente-páramo, va evolucionando, desde el interior mismo del libro, un cuadro de la constelación emocional total. Alguna clave y frases incomprensibles giran y se chocan unas con otras y contra nuestra propia experiencia y vocabulario hasta que encuentran un lugar en un patrón estético basado sobre el lenguaje simbólico primordial del autor. De esta manera la “dentición moral” de Heathcliff pierde su apariencia de manía o de sabor perverso y toma su lugar como uno de sus momentos de autoanálisis certero y enceguedor, al volverse perceptible el vínculo entre los procesos complementarios de nacimiento y muerte, en la sección purgatorial. Si uno suspende por un momento la incredulidad y toma literalmente la retórica extraña de sus poderosos soliloquios (la mente “dada vuelta”, “extraña manera de matar”), éstos dejan de ser meras exposiciones virtuosas lo que permite que su significado brille como parte de un patrón más amplio de acción mental. Las identificaciones tempranas parciales o falsas, no son negadas sino más bien subsumidas en forma de abono para la vegetación final, permaneciendo como parte de la textura total de conocimiento, como la versión propia del crítico sobre el romance de Lockwood. En su lugar evoluciona un tipo de “amor” más genuino, que no está dirigido a ninguno de los personajes individuales sino que responde a las reverberaciones entre ellos (la emoción que se externaliza como nubes de tormenta y llena el aire con sus cargas eléctricas).

Cumbres Borrascosas es uno de esos grandes trabajos poéticos que imprimen su forma y ser a nuestro lenguaje y cultura, dominando y cambiando actitudes y valores preexistentes, sin ajustarse o adaptarse a ellos. No puede ser entendida o asimilada correctamente por medio de formulaciones

reductivas que, por su naturaleza, expresan solamente las preconcepciones de la sociedad y sus prejuicios (tanto los explícitos como los no reconocidos). Es lo que Shelley llamó cualidad “legislativa”, siendo los poetas los “legisladores no reconocidos del mundo”.⁷ Muestra como un estado mental (individual o colectivo) es llevado (a través de fuerzas ajenas que buscan reconocimiento) al punto en el cual debe ser, o fragmentado destructivamente (completando el ciclo de venganza), o reorientado expandiendo sus horizontes de conocimientos “para permitir al pensamiento continuar”. Uno ve como Emily Brontë reconoció a través de una especie de ciencia ficción profética, las confrontaciones violentas de los años inmediatamente posteriores a la aparición del libro: las revoluciones inminentes en Europa y el Imperio, incluyendo el tipo de revolución totalitaria o vengativa (la venganza que Heathcliff no realizó). Ubicándose en forma disarmónica contra la corriente general de optimismo victoriano y de paternalismo complaciente, ella exploró las posibilidades de un estado mental que puede expandirse y cambiar de forma, haciendo un cambio catastrófico y no un desastre en el sentido estético. En palabras de Yeats, “Me debo rehacer a mi mismo”.⁸ La fuerza del libro yace en su dramatización del proceso de pensamiento creativo mismo, un logro místico de conocimiento o realidad elaborado de una manera artística concreta. Pero su verdadera originalidad y fuerza lo convierten en algo difícil de aprehender : en primer lugar debido al trauma emocional involucrado en permitir que el “cambio catastrófico” tenga lugar en la propia mente como una imagen que es más que una imagen, como un fragmento de realidad; en segundo lugar, porque el proceso ordinario de leer una novela no provee automáticamente del continente estético que pueda despojar a esta ansiedad catastrófica de su veneno para permitir a la forma orgánica del trabajo convertirse en algo “casi bello” a los ojos de la mente. Así como el psicoanálisis artístico se concentra en modelar un proceso de autoconocimiento más que en interpretar desde un punto de vista de conocimiento “científico” superior, así también las formas de crítica artística muestran cómo pensar con el libro y no qué pensar sobre él. No se interponen entre el libro y el lector sino que le permiten leerlo otra vez para sí mismo y consigo mismo. Se le hace así al libro más fácil completar su función “legislativa” en la mente del mundo.

Notas

1. John Milton *An Apology for Smectymnuus*
2. Para el concepto psicoanalítico de “cambio catastrófico” ver:
 - W. R. Bion, (1975-79) *A Memoir of the Future* (trad. castellana: *Memorias del futuro*)
 - *Brazilian Lectures* (1973-74) (trad. castellana *Seminarios*)
 - *Bion en New York and Sao Paulo* (1980)
 - *Attention and Interpretation* (1970) (trad. castellana: *Atención e interpretación*).
 - D. Meltzer (1978) *The Kleinian Development* (trad. castellana *Desarrollo kleiniano*).
3. Susanne Langer (1947) *Philosophy in a New Key*.
4. Milton, *Of Education*.
5. I. A. Richards (1929) *Practical Criticism*.
6. El prefacio de Charlotte Brontë ha sido reimpresso en las ediciones modernas de *Wuthering Heights*.
7. P. B. Shelley, *Defence of Poetry*.
8. W. B. Yeats, “An Acre of Grass”.