

Un comentario psicoanalítico sobre *L'Étranger*. Albert Camus

Introducción

Para empezar quiero comunicar la intención que me ha hecho redactar este trabajo. Mi propuesta es un encuentro posible de diálogo entre literatura y psicoanálisis, dos campos diferentes del saber pero, entre los cuales, puede efectuarse una posible articulación. Literatura y psicoanálisis tienen un campo en común que es la subjetividad. El escritor o el poeta cuando escribe se aparta a una soledad, decide callarse para decir aquello que no quiere decir con su voz (1). También el psicoanalista, cuando escucha a sus analizantes debe callar para poder leer lo que en el discurso del analizante puede ser leído por medio de su voz. El analista, de vez en cuando, le devolverá esa lectura por medio de una interpretación. El escritor ha decidido callarse para poner por escrito sus pensamientos pero, precisamente, por su decisión de publicar su obra tiene, además del deseo de ser leído, el deseo de que algo de su decir pase a través del texto. Una obra literaria nos confronta a los lectores que somos interpelados por ella con el deseo de descifrar el decir del poeta o del escritor. La lectura de una obra está abierta, así, a múltiples sentidos. A cada lector, la obra le

dirá una cosa u otra. Para un psicoanalista hacer el acto de lectura del texto de un escritor le da la posibilidad de encontrar en el texto elementos de ese decir que lo escrito muestra. Por el talento que tienen los grandes poetas de poner palabras sustitutas de lo indecible, sus textos pueden ser una fuente inagotable para seguir pensando el psicoanálisis y nuestra clínica. Esta vía de diálogo que propongo con los textos de la tradición y entre profesionales de distintos campos del saber es un ideal compartido, cada vez más, en nuestra época contemporánea. Dejar de funcionar con saberes divididos en compartimentos, sin conexión entre ellos, y escucharnos el deseo de compartir con otros, con el respeto al discurso de cada disciplina, nos puede permitir abrir horizontes y descubrir algo nuevo.

1. Albert Camus, *L'Étranger*. Cuestiones previas

De la lectura que he hecho del libro de A. Camus, *L'Étranger* (2), han sido varias las cuestiones que me he planteado. En primer lugar, como impresión general, pensé que Camus nos muestra, a través del relato de la vida de su personaje principal, Meursault, su visión del hombre moderno extraviado y sin poderse orientar en el extravío. Es un personaje que muestra el síntoma moderno como extravío y desorientación: un sujeto en la soledad más absoluta en el ámbito de lo social, sin

intercambios auténticos con otros seres humanos, sin vínculos amorosos, sin historia subjetivada, sin proyecto de vida y en una posición subjetiva de renuncia al deseo y de sometimiento a la demanda del Otro, sin la más mínima contrariedad. El personaje Meursault muestra a un tipo de hombre completamente adaptado al sistema, sometido a la rutina de su trabajo, cumplidor de su tarea y donde no cabe un espacio de interrupción para que pueda expresar y elaborar los afectos; ni una mínima distancia crítica respecto a lo que vive, a los otros y su posición ante la vida. Más preocupado por satisfacer al Otro que por preguntarse por lo que desea él y sostenerlo con entusiasmo y responsabilidad. Posición en la que el sujeto se ofrece para colmar al Otro, para que nada le falte, olvidándose así de que él está en falta, igual que el otro, y que, de esa falta que hace desear, sólo él debe ocuparse. Es como si no hubiera construido el derecho a existir en nombre propio. Y a propósito del nombre, del apellido del personaje escogido por Camus, no me parece trivial que en ese nombre también se pueda leer:

Meur (tre) = muerte, homicidio, asesinato
Sau (l)t = 1.salto 2. sucumbir, arruinarse, deshonrarse

Como si ya, en el origen, en el nombre que su padre le dio a este personaje de ficción ya viniera marcado un destino que él se encargará

de cumplir, sin saberlo, ligado a la muerte propia en vida (sin deseo) o la de otro, cometiendo un asesinato a través de un pasaje al acto. Vivir sin deseo es vivir como un muerto en vida y, en neurosis muy graves, puede conducir a un pasaje al acto criminal, como es el caso de nuestro personaje. Meursault ha elegido vivir neuróticamente ya que se decidió por un rechazo a elegir; es decir, un rechazo a renunciar. Vive fuera del deseo y sin esperanza en el futuro. Como si a través de este personaje, Camus tratara de mostrar el absurdo, la inadecuación del sujeto en el mundo y con los demás. Meursault no ha podido tomar conciencia de que la vida es un tránsito del nacimiento a la muerte real, pero que en este camino es el deseo de vivir el que le da un sentido. Sin embargo, Camus nos muestra, desde la apertura de la obra, que lo que hace pareja no son sólo personas del mismo sexo o del sexo opuesto, sino también el sujeto y el Otro, ese Otro que le mortifica en los imperativos que se le imponen a este personaje en su pensamiento, que le obligan a callar y estar ocupado en su rumiación mental o como espectador pasivo en la escena del mundo. Otra pareja es la formada por el sujeto y el objeto de goce, entendiendo goce no del lado del placer, sino del lado del sufrimiento. No me parece fuera de lugar recordar aquí que “quedarse sin voz” es algo que Lacan señala -en su *Seminario “De un Otro al otro”*, como un rasgo esencial del masoquismo. Más adelante retomaré este punto.

Siguiendo con el personaje, Meursault, podemos deducir por el relato cómo se mortifica doblemente. A sí mismo en el trabajo forzado que se impone, sin ningún entusiasmo y también obedeciendo a los reproches de su llamado super yo. Prefiere escuchar esa voz interna que le prohíbe hablar que tener que encontrar a un semejante con el que pueda arriesgarse a un encuentro con la diferencia y con su deseo. Contra ese encuentro se protege en su aislamiento, no sólo en su soledad, sino en su retirada como sujeto deseante estando en compañía de otros. En palabras del personaje: “Una vez más todo el problema consistía en matar el tiempo” (p. 90), “Nunca había podido sentir verdadero pesar por cosa alguna. Estaba absorbido siempre por lo que iba a suceder, por hoy o por mañana” (p. 117). “Quería a mamá pero eso no quería decir nada” (p. 74). O sea, un sujeto desafectado, sin muestras de alegría, de dolor, de esperanza. “Dije que sí (a la propuesta de su patrón de ir a trabajar a París) pero en el fondo me era indiferente” (p. 51). Es decir: sí a todo lo que el otro me pide, pero en el fondo a mí no me importa. “Uno acaba acostumbrándose a todo” (p. 89), frase materna que hace suya, y que habla de su renuncia a cambiar nada. “Quedar allí o partir, lo mismo daba” (p. 69); es decir, no elijo, no quiero perder nada. Verdaderamente es una tragedia en la que vive, en nada se implica verdaderamente: ni en un trabajo creativo, ni en un compromiso amoroso, ni en una elección de amistades adecuadas, etc. Todo

pasa como por azar, como por casualidad y él ausente, sin deseo, sin compromiso, sin palabra, sin demandas.

2. La voz del super yo en el personaje Meursault

Otro eje de lectura lo tomé por el lado de la gran dificultad de hablar del personaje, inventado por Camus para este relato, ante las situaciones con las que se confronta en su vida, donde debe dar una respuesta al otro y no puede, o si la da, siempre es como respuesta a una pregunta o interpelación del otro y luego se arrepiente de haberla dado. La pregunta es así formulable como: ¿qué hace obstáculo al decir de viva voz?. ¿No es esta pregunta extrapolable a la dificultad de muchas personas, cuyo nivel de sufrimiento es tal, que ya han perdido la esperanza de ser escuchados?, ¿qué desencuentros tuvieron en su historia como para desistir de dirigir su palabra al Otro?, ¿por qué no creen en el diálogo? Cuando se trata de sujetos con existencia real y no ficticia, como el personaje de Camus, y quieren atravesar la experiencia de una cura psicoanalítica, pueden encontrar una respuesta a esa dificultad con un psicoanalista. Pero para eso es necesario estar concernido por un deseo de saber: el saber del inconsciente que nos determina y este deseo de saber determina una manera de vivir. Ahora bien, tratándose del personaje de ficción de una novela, podemos aprovechar el

relato de Camus como material discursivo y extraer del mismo una enseñanza. Podemos imaginar la ficción de que el escritor se dirige a un psicoanalista para tratar de decir lo que él no puede decir con la voz, ya que el escritor sólo lo puede decir escribiendo si no lo dice. Los elementos los encontramos en el propio discurso del personaje a lo largo del texto. El propio Camus se quejó en 1959 de que se silenciase “la parte oscura” de su obra, lo que había en ella de “ciego e instintivo” (3). Camus parece decirnos que en el texto hay algo velado cuyo sentido desconoce y que invita a su desciframiento. Secreto cuya voz el escritor enmudece para que sea la del lector la que sea puesta en su lugar cuando lee el texto. En esta queja del escritor, podemos deducir el deseo que Camus expresó de hacer oír su voz, a través de la escritura, sobre aquello que, al no poder decirlo, lo mostró para que fuera el lector quien hiciera de descifrador y que algo pudiera volver a él como respuesta. En esta misma línea de pensamiento, María Zambrano dice que “al escritor se le desvela un secreto mientras escribe y no si lo habla... y desea comunicarlo... Será su público quien desentrañe su sentido” (*Por qué se escribe*, pp. 34-35).

La hipótesis de lectura que propongo es que esa “parte oscura”, de la que habla Camus y que habita en todo ser humano como inconsciente que le determina, es “lo extranjero”, extranjero como algo desconocido

y al mismo tiempo familiar, ya que aunque el sujeto lo olvide y lo deje para siempre enmudecido, sin palabras, la inscripción no se borra y la repetición va a ser el índice indicador, como dice Freud, de aquello escrito y nunca recordado, de aquello olvidado y nunca simbolizado. Si es posible darle un lugar a la repetición, en otro contexto de tiempo y lugar, artificialmente creado en un tratamiento psicoanalítico, eso puede permitir a un sujeto real y no ficticio reconquistar ese saber extranjero interior haciéndolo pasar por el circuito de la palabra para que el sujeto invente una salida al deseo por la vía del acto afirmativo de la particularidad subjetiva.

3. Argumento de la obra. Primera parte

Recordemos sintéticamente el argumento de la novela. El texto está dividido en dos partes. La primera se compone de cinco capítulos y narra los acontecimientos sucedidos en la vida de un hombre, soltero, que trabaja en una oficina como única ocupación; sin vínculos familiares y cuyo apellido es Meursault. La novela comienza en el momento en que recibe la comunicación de la muerte de su madre y termina en el momento en que está a la espera de cumplir su condena. Ha sido condenado a la pena de muerte por el asesinato de un hombre árabe, realizado sin premeditación, como un pasaje al acto dislocado. El contexto en el

que suceden los hechos es la ciudad de Argel, en un barrio de suburbios.

El capítulo I comprende el relato de los hechos, tal como son relatados por Meursault, desde que recibe la noticia de la muerte de su madre, su viaje al asilo situado en las cercanías de Argel donde vivía, la entrevista con el director del centro, el velatorio del cadáver con otros ancianos, y su entierro posterior. Lo que llama la atención es su falta de expresión de los afectos, su desvinculación con esta “madre silenciosa que no dejaba de mirarle” cuando vivían juntos. La muerte de su madre le deja indiferente y realmente no hace ningún duelo por su pérdida, en un tiempo posterior a su muerte. Eso es posible, ya que sólo se hace un duelo, siguiendo a Lacan, de alguien para quien el sujeto ha ocupado un lugar de falta, por alguien que realmente le ha deseado y le ha amado. De este primer capítulo subrayo dos cuestiones importantes en relación al super yo, que después articularemos:

- 1) Escucha la frase de una mujer que le dice a su marido que habla con Meursault: “¡Cállate!, no son cosas para contarle al señor” (p. 12).
- 2) El pensamiento que tiene el personaje ante una situación en que se siente observado por los ancianos: “Por un momento tuve la ridícula impresión de que estaban allí para juzgarme” (p. 15).

En la primera frase aparece esa instancia censora del super yo que le manda callarse, aunque utilice el recurso indirecto para ello. Freud en *El Yo y el Ello*, afirma que el super yo, cuando es inconsciente, “puede estar constituido por representaciones verbales y su origen procede de impresiones auditivas (mandatos significantes)... Es una parte del yo y dichas representaciones verbales llegan a él antes que a la conciencia; pero la energía de carga no es aportada a estos contenidos del super yo por la percepción auditiva, sino que afluye a ellos desde fuentes situadas en el Ello”(4). En la segunda frase aparece una situación donde a él se le hace presente una mirada super-yoica de un Otro que le juzga, y que aparece en el relato encarnado en varios semejantes. En esa mirada se hace presente algo de lo real, la mirada de un censor persecutorio, que deja sin recursos al sujeto para decir una palabra. Ahí tenemos una primera estrategia de la censura, que consiste en volver al sujeto dudoso, confrontado a un Otro fantasmático que está en posición de desconfianza y sospecha, como una instancia que vigila al sujeto y que se anuda al imperativo de callar al que el sujeto se somete.

El capítulo II continúa con la vuelta a Argel de Meursault, después del entierro de la madre. Se produce el encuentro en la playa con María, antigua dactilógrafa de su oficina y la apertura a una intimidad sexual y amorosa

entre ellos. En su soledad, se aburre. El aburrimiento va a ser la tónica monótona y repetitiva de su vida. Es una percepción dolorosa de la repetición. Pese a que desea a esta mujer y es con la única persona con la que se siente verdaderamente a gusto y vivo, para él “todo esto no significaba nada”(p. 27). Camus nos muestra a un hombre aislado en su cuarto que se olvida del cuidado de sí mismo. Mata el tiempo libre mirando, como espectador de lo que ocurre afuera en la calle, a través del balcón de su habitación. Este detalle del relato nos permite captar cómo el personaje está atrapado, capturado en el campo de la visión. Esta captura aparece en el siguiente pensamiento del personaje: “Quedé largo rato mirando el cielo.” (p. 29).

El capítulo III narra un día cotidiano del personaje: salida de la oficina, encuentro en la escalera de su casa con un vecino, que tiene un perro al que insulta y maltrata. Dos personajes que le sirven para hablar de su aislamiento, de lo absurdo de su vida, es decir, de la falta de orientación de saber hacia dónde va, así como del odio que habita en él y que no se puede confesar ni reconocer. Para hablar de ello, Camus utiliza el recurso de que el personaje hable de otros que no son él.

“Al subir topé en la escalera oscura con el viejo Salamano, mi vecino de piso. Estaba con su perro. Hace ocho años que viven juntos. A

fuerza de vivir con él, solos los dos en una pequeña habitación, el viejo ha concluido por parecersele. Dos veces por día, a las once y a las seis, el viejo lleva el perro a pasear. Desde hace ocho años no han cambiado el itinerario. El perro se arrastra de terror y se deja arrastrar. Y el viejo debe tirar de él. Cuando el perro ha olvidado, aplasta de nuevo al amo y de nuevo el amo le pega y lo insulta. Entonces quedan los dos en la acera y se miran, el perro con terror, el hombre con odio”(p. 35).

También narra el encuentro con un segundo vecino de piso, Raimundo Sintés, que es un proxeneta con rasgos paranoicos, maltratador de las mujeres. Ante la demanda formulada a Meursault de complicidad, éste no podrá decir que no. Raimundo le solicita que le escriba una carta para conseguir hacer volver a una mujer con la intención de humillarla y maltratarla mientras le haga el amor, proposición que nuevamente acepta para “contentar” a su camarada.

“Hice la carta, la escribí un poco al azar, pero traté de contentar a Raimundo porque no tenía razón para no dejarlo contento... “Ahora eres un verdadero camarada”, me llamó la atención, y dije: “Sí”. Me era indiferente ser su camarada y él realmente parecía desearlo” (p. 41).

En este fragmento vemos cómo Camus da cuenta de cómo Meursault no puede decir que no, no piensa, y no se hace ninguna pregunta ética. También esa contradicción entre lo que dice: “Sí” y lo que piensa, como algo del orden de lo que le es indiferente, pero que sin embargo hace.

En los capítulos IV y V se relata cómo Meursault va quedándose atrapado cada vez más en las demandas de Raimundo, sin poder escapar; haciéndose cómplice de él ante la policía, sosteniendo que había sido engañado por su mujer para liberarlo del castigo por haberla maltratado. Hecho que luego se volverá en su contra en el juicio que más tarde harán contra él. También los encuentros amorosos con María sirven de contenido argumental. Llama la atención la respuesta que da a María cuando ésta le pregunta si la amaba:

“Contesté como ya lo había hecho otra vez: que no significaba nada, pero que sin duda no la amaba. “¿Por qué entonces casarte conmigo?”, dijo. Le expliqué que no tenía ninguna importancia y que si lo deseaba podíamos casarnos. Por otra parte era ella quien lo pedía y yo me contentaba con decir que sí. Calló un momento y me miró en el silencio. Luego volvió a hablar. Quería saber simplemente si habría aceptado la misma proposición hecha por otra mujer a la que estuviera ligado de la misma manera. Dije: “Naturalmente”. Como callara sin tener nada

que agregar, me tomó sonriente del brazo y declaró que quería casarse conmigo. Respondí que lo haríamos cuando quisiera. Le hablé entonces de la proposición del patrón, y María me dijo que le gustaría conocer París” (pp. 52-53).

Es decir, él se ubica en una posición donde siempre escucha las demandas de los otros, y como un sirviente accede a todo tipo de demandas. Esa es la trampa de la que no puede salir: siempre está solícito a darlo todo menos su deseo, menos su falta.

Con el capítulo VI termina la primera parte de la novela. En el relato aparece cómo Meursault se va a implicar en una pelea entre Raimundo, su amigo y una pandilla de hombres árabes, entre los que se encuentra el hermano de la mujer a la que Raimundo pegó y que viene a buscarlo para vengarse y ajustar las cuentas. Acabada la pelea y disuelto el grupo, Meursault vuelve a la playa en solitario. Allí se vuelve a encontrar con uno de ellos, que le amenaza con un cuchillo, pero sin intentar agredirle. Ante esta provocación y sin poner una palabra, dispara el revólver, que seguía en su bolsillo, por cinco veces y a continuación es arrestado y encerrado en prisión. De su contenido destaco: (1) “Pensé en ese momento que se podía tirar o no tirar y que lo mismo daba” (p. 69). Es decir, nuevamente sin elección y (2) “Pensé que me bastaba dar media vuelta y todo quedaría

concluido” (acto que no hace). “Pero toda una playa vibrante de sol apretábase detrás de mí” (p. 71). Aquí vemos lo que Freud nos enseñaba como problemática en el neurótico obsesivo: un segundo pensamiento anula el primero. La escena final da cuenta del desvanecimiento del sujeto, donde no hay pensamiento y sólo hay un acto irracional del que toma conciencia posteriormente. Cito:

“El árabe sacó el cuchillo; me lo mostró bajo el sol. La luz se inyectó en el acero. En el mismo instante el sudor... corrió de golpe sobre mis párpados y los recubrió con un velo tibio y espeso. Tenía los ojos ciegos detrás de esta cortina de lágrimas y de sal... Entonces todo vaciló... todo mi ser se distendió y crispé la mano sobre el revólver. El gatillo cedió... y allí, con el ruido seco y ensordecedor, todo comenzó... Entonces tiré aún cuatro veces sobre el cuerpo inerte en el que las balas se hundían sin que se notara. Y era como cuatro breves golpes que daba en la puerta de la desgracia” (pp. 71-72).

Efectivamente, como dice el personaje, ciego de odio, y después de “oír el ruido seco”, comete el acto criminal.

4. Argumento de la obra: segunda parte

La segunda parte de la novela está dividida en cinco capítulos, cuyo contenido tiene una línea de continuidad con los acontecimientos

posteriores al asesinato cometido por el personaje: el arresto, el interrogatorio ante el juez, la vida en la cárcel, el juicio, los interrogatorios, la sentencia de condena a muerte, su renuncia a la apelación y la soledad final antes de que se ejecute la sentencia de muerte. Es en esta segunda parte donde Camus va a presentar de forma magistral esa vacilación del sujeto producto de la censura, que anulará cualquier posibilidad de defenderse para abandonarse a ese destino nefasto, a la muerte, identificándose a un resto y, por esa identificación, renuncia completamente a cualquier apelación, a un mínimo de lucha por la vida.

Entre todas las situaciones que van apareciendo sucesivamente en la historia, quiero destacar el diálogo que se produce entre Meursault y el juez designado para interrogarle. Con este relato Camus va a abordar la cuestión del silencio del sujeto. ¿Qué hace el juez? Tiene ante él a un ciudadano que ha cometido un crimen y la aplicación del derecho penal le obliga a apartarle de la sociedad si no perjura, si no demuestra un mínimo arrepentimiento. Antes de que se celebre el juicio, le interpela para que dé sus razones, pero no lo consigue. Con desesperación abandona el interrogatorio ya que Meursault sólo es capaz de describir los hechos, como respuesta a sus preguntas, pero no puede reflexionar ni hacer una crítica de sí mismo, no puede arrepentirse ni hacerse

responsable de sus actos porque no puede pensar. Recordemos el pasaje:

Meursault: “Nos acomodamos ambos en los sillones. Comenzó el interrogatorio. Me dijo en primer término que se me describía como un carácter taciturno y reservado y quiso saber cuál era mi opinión. Respondí: “Nunca tengo gran cosa que decir. Por eso me callo”. Sonrió como la primera vez; estuvo de acuerdo en que era la mejor de las razones, y agregó: “Por otra parte, esto no tiene importancia alguna”. Se calló, me miró y se irguió bruscamente, diciéndome con rapidez: “Quien me interesa es usted”. No comprendí qué quería decir con eso y no contesté nada. “Hay cosas”, agregó, “que no entiendo en su acto. Estoy seguro de que usted me ayudará a comprenderlas”. Dije que todo era muy simple. Me apremió para que describiese el día. Le relaté lo que ya le había contado, resumido para él: Raimundo, la playa, el baño, la reyerta, otra vez la playa, el pequeño manantial, el sol y los cinco disparos de revólver. A cada frase decía: “Bien, bien”. Cuando llegué al cuerpo tendido, aprobó diciendo: “Bueno”. Me sentía cansado de tener que repetir la misma historia y me parecía que nunca había hablado tanto.

“Después de un silencio se levantó y me dijo que quería ayudarme, que yo le interesaba, y que con la ayuda de Dios, haría algo por mí. Pero antes quería hacerme aún algunas preguntas. Sin transición me preguntó si

quería a mamá. Dije: “Sí, como todo el mundo”... Siempre sin lógica aparente, el juez me preguntó entonces si había disparado los cinco tiros de revólver uno tras otro. Reflexioné y precisé que había disparado primero una sola vez y, después de algunos segundos, los otros cuatro disparos. “¿Por qué esperó usted entre el primero y el segundo disparo?”, dijo entonces. De nuevo revivió en mí la playa roja y sentí en la frente el ardor del sol. Pero esta vez no contesté nada. Durante todo el silencio que siguió, el juez pareció agitarse. Se sentó, se revolvió el pelo con las manos... y con extraña expresión se inclinó hacia mí: “¿Por qué, por qué disparó usted contra un cuerpo caído?”. Tampoco a esto supe responder. El juez se pasó las manos por la frente y repitió la pregunta con voz un poco alterada: “¿Por qué? Es preciso que usted me lo diga. ¿Por qué?” Yo seguía callado (pp. 77-79).

5. La censura: su presencia en el discurso

A esta altura de la obra, disponemos de elementos para plantearnos el origen de la dificultad para hablar de Meursault. Al mismo tiempo que podemos plantearnos la relación que guarda este síntoma con una instancia censora mortífera, que le hace enmudecer, y que Camus hace habitar en el personaje. Esta dificultad la podemos localizar a lo largo del texto en distintos dichos; de ellos podemos construir una estructura de respuesta subjetiva repetida, en forma de cuatro

modalidades distintas y sucesivas a lo largo del relato (5):

Primera censura: El sujeto que calla y no puede hacer oír su voz. Primera censura que no puede atravesar.

Segunda censura: El sujeto que comienza a hablar y le aparece una voz interna de censura ante lo dicho, inmediatamente después, corta el mensaje y no puede seguir hablando. Segunda censura que no puede superar.

Tercera censura: El sujeto que habla, habiendo podido atravesar la primera y la segunda censura. Es el momento en que Meursault habla con voz en grito, al final del relato, pudiendo expresar un deseo ante la proximidad de la muerte.

Este esquema, repetido a lo largo del relato, lo vamos a utilizar a continuación para tratar de articularlo a la noción de super yo freudiana o goce del super yo en Lacan.

6. Primera censura: el sujeto que calla

“Yo no dije nada” (p. 37). “Yo seguía callado, no respondí nada” (p. 56). “No sabía qué decir” (p. 47). “Hubiese querido retenerle (al juez); explicarle que deseaba su simpatía. No me comprendía y estaba un poco resentido conmigo. Sentía deseos de asegurarle que era como todo el mundo. Pero todo esto en el fondo

no tenía gran utilidad y renuncié por pereza” (p. 76). “Avancé hacia María... La encontré muy bella, pero no supe decírselo” (p. 85).

“Todos me miraban: comprendí que eran los jurados... Sólo tuve una impresión: estaba delante de una banqueta de tranvía y todos los viajeros anónimos espiaban al recién llegado para notar lo que tenía de ridículo. Sé perfectamente que era una idea tonta, pues allí no buscaban al ridículo, sino el crimen” (p. 97).

“Yo tengo algo que decir. Pero pensándolo bien no tengo nada que decir” (p. 115).

“El presidente me dijo que, en nombre del pueblo francés, se me cortaría la cabeza en una plaza pública. Me pareció reconocer entonces el sentimiento que leía en todos los rostros. Yo no pensaba más en nada. El presidente me preguntó si no tenía nada que agregar. Reflexioné. Dije: “No”. Entonces me llevaron” (p. 125).

Esta reacción que tiene el personaje Meursault la podemos articular con lo que en la experiencia psicoanalítica aparece en la cura de algunos analizantes. Alain Didier lo compara con el mal de ojo. “Es comparable al ojo de la Medusa que detenta el poder de petrificar al que la mira, es decir, de reducirle a la rigidez definitiva de este cadáver de piedra que, en el hombre, simboliza lo que es radicalmente sustraído al poder creador del tiempo”(6). Elabora una construcción donde propone la tesis de que el

sujeto ha tenido un desencuentro cuando la mirada del Otro dejó de estar en continuidad con su aptitud para escuchar. En estos momentos donde hace aparición el síntoma (enmudecimiento de la voz) aparecería para el sujeto la percepción de una figura humana visible que estaría desfigurada cuando lo que llamamos “el rostro” (Levinas), no especular, está desestructurado.

7. Segunda censura: el sujeto atraviesa la primera censura y comienza a hablar, pero aparece una segunda censura que corta el mensaje

Meursault: “Pedí dos días de licencia a mi patrón y no pudo negármelos ante una excusa semejante. Pero no parecía satisfecho. Llegué a decirle: “No es culpa mía”. No me respondió. Pensé entonces que no debía haberle dicho esto” (p. 7).

“Nunca tengo gran cosa que decir. Por eso me callo” (p. 77).

“Iba a responder que eso sucedía justamente porque se trataba de criminales, pero pensé que yo también era criminal” (p. 81).

“Me levanté, y como tenía deseos de hablar, dije, un poco al azar, por otra parte, que no había tenido intención de matar al árabe. El presidente contestó que era una afirmación, que hasta aquí no había comprendido bien mi sistema de defensa y que, antes de oír a mi abogado, le complacería que precisara los motivos que habían inspirado mi acto. Mezclando un poco las palabras y dándome

cuenta del ridículo, dije rápidamente que había sido a causa del sol” (p. 120).

Una diferencia entre la primera censura y ésta segunda es que aquí el sujeto ha tomado la palabra, se interrumpe y no sigue el discurso, no argumenta. Responde de forma tan breve (es mi lectura) porque se confronta de nuevo con una segunda censura que le obliga a callar. Observemos que en estas situaciones que he elegido, el personaje está detenido ante una mirada petrificante en lo fantasmático y ante una voz que tiene que ver con el super yo paterno, que le convoca a dar razones, a decir en palabras su respuesta. Sin embargo, el sujeto, aunque no está del todo paralizado, no puede sostenerse simbólicamente. La posición femenina en relación al padre está en juego. Pero éste sería otro tema, que no desarrollaré aquí.

8. Salida del mutismo: posibilidad de expresar un deseo

De la última conversación con el sacerdote, he seleccionado este fragmento para destacar la respuesta que da el personaje a la invocación que le hace el sacerdote para que vea el rostro divino a través de los barrotes, a lo que él responde:

“Dije que hacía meses que miraba estas murallas. No existía en el mundo nada ni nadie que conociera mejor. Quizá, hace mucho tiempo, había buscado allí un rostro. Pero ese rostro

tenía el color del sol y la llama del deseo: era el de María. Lo había buscado en vano. Ahora se acabó” (p. 138).

Es muy curioso comprobar que sólo se atreve a decir en voz alta su deseo por María a otro hombre, no a ella cuando la tenía en su presencia. Esta confesión de su deseo por una mujer la hace en un momento en que se encuentra confrontado a la muerte, a la muerte real, que no había podido simbolizar. Como Hamlet, que sólo puede hablar de su deseo por una mujer cuando Ofelia está muerta, cuando la ha perdido para siempre o sólo puede expresar un deseo cuando está herido de muerte. A Meursault le ocurre lo mismo, no pudo poner su voz para decirle a ella su deseo como hombre, siendo visto por ella. Este punto tiene relación con lo que hemos hablado anteriormente, con la dificultad de expresar un deseo articulando a la vez la mirada y la voz. En el personaje de Cyrano de Bergerac, de la novela escrita por Edmon Rostand, también se da la misma dificultad, no pudiendo hablar, ni declarar su amor a la mujer que ama, si es visto en su fealdad. Sólo puede declarar su amor cuando no es visto. La hipótesis de Didier consiste en pensar que este desanudamiento entre la mirada y la voz está inducida por la aparición de un super yo, estructurado como un mal ojo (6).

Para terminar con el relato de la novela, Camus nos muestra la reflexión del personaje

ante la representación de su propia muerte en correlación con la muerte ya acontecida de su madre, y su abandono a ese destino cuando la vida ha dejado de tener sentido para él:

“Tan cerca de la muerte, mamá debía de sentirse allí liberada y pronta para revivir todo. Y yo también me sentía pronto a revivir todo. Como si esta tremenda cólera me hubiera purgado del mal, vaciado de esperanza... Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, me quedaba esperar que el día de mi ejecución haya muchos espectadores y que me reciban con gritos de odio” (pp. 142-143).

A la hora de la muerte convoca la mirada del padre muerto. Recordemos que Meursault recuerda una historia, explicada por su madre, donde le contaba que su padre “había ido a ver ejecutar a un asesino. Se sentía enfermo con la simple perspectiva de ir. Fue, sin embargo, y al regreso había estado vomitando parte de la mañana. Mi padre me producía un poco de repugnancia entonces” (p. 128).

9. De la culpa a la deuda simbólica

Meursault, en uno de sus pensamientos, dice que él es criminal, que es culpable. Respecto

a la culpabilidad, Freud, en *El Yo y el Ello* dice que “el sentimiento consciente de culpabilidad (conciencia moral) reposa en la tensión entre el yo y el ideal del yo y es la expresión de una condena del yo por su instancia crítica.”⁽⁷⁾ Respecto a la culpa, me parece pertinente señalar la diferencia entre culpa y deuda simbólica, que Lacan desarrolló. La culpa es la deuda que todo sujeto contrae por el hecho de entrar en el lenguaje. Es una deuda por existir, impagable. Para Lacan, la culpa tiene que ver con no aceptar que el Otro está en falta y, por lo tanto, el sujeto se hace cargo de dicho goce en forma de culpa; por el contrario, la deuda simbólica aparece justamente por el hecho de recibir todo el legado significante y el don del patronímico. Pero sólo con recibir el don no basta sino que hay que tomar el nombre que, en el caso del varón, es necesario sostenerlo en actos y aceptar la rivalidad con otros hombres. La responsabilidad y no la culpa, recae sobre el sujeto y aparece el tema desde otro ámbito que Lacan llama “la deuda simbólica” y que abre el campo más cercano al deseo y más alejado del goce. Trasladando estos conceptos al personaje Meursault, podemos pensar que quedó siervo de la culpa y no pudo pagar su deuda simbólica.

10. La dificultad con la palabra: su relación con el super yo

Del lado de la palabra, Lacan sitúa una de las caras del super yo, en esa figura maligna que

surgía desde lo imaginario ahí donde la palabra se detenía. Sería una mirada que petrifica, que enmudece, que deja al sujeto sin recursos simbólicos. Se trata de momentos fugaces donde se hace presente, como en el relato, ese real pulsional no simbolizado. Éste es uno de los aspectos del super yo que el texto de Camus nos muestra: las situaciones donde se queda enmudecido, ante unas miradas críticas por las que se siente juzgado y ridículo. Esa sería una de las caras del super yo “medusante” término que utiliza Alain Didier (8) haciendo referencia al mito. La censura, localizada en el discurso, previene al sujeto contra este peligro de desfallecimiento subjetivo de una forma momentánea. No puede reaccionar. Se queda bloqueado. Cuando ocurre una situación así, la sensación que le queda al sujeto es de estupidez. Ante este super yo temible, que provoca reacciones fóbicas, el sujeto puede abdicar y no articular palabra. La única posibilidad de recuperar una posición subjetiva es dialogar con este super yo terrorífico y atravesar esa prohibición de hablar, de tomar la palabra. Hay personas que tienen un narcisismo deficitario y hay un desanudamiento entre lo visible y lo audible.

En Meursault hemos visto esas dos situaciones de ridículo cuando era visto por los miembros del jurado y que venía asociado a un sentimiento de ridículo absurdo. En esa mirada que se le hace presente, hay un resto que no

se ha simbolizado de la pulsión escópica. El super yo como mirada o como voz, las dos modalidades se relacionan con esa instancia censoradora interna que se encarna en esa dimensión de presencia que mira al sujeto desde un lugar de desprecio y en conexión directa con una percepción interna de palabras escuchadas cuyo mandato es el de callarse. En esos momentos, aparece en el yo esa percepción interna del mandato del Ello en forma de super yo que como dice Freud, “puede ser ‘hipermoral’ y hacerse entonces tan cruel como el Ello”(9).

Pepa Medina

Barcelona, 2 de febrero, 2008

Bibliografía

BERMEJO, C., *El síntoma y el super-yo*, en http://www.carlosbermejo.net/presentaciones_orales.htm

BLANCHOT, M., *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992

CAMUS, A., *El extranjero*, traducido por Bonifacio del Carril. Alianza Editorial, 1990

DIDIER-WEILL, A., *Lila et La Lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes*. Denoël

FREUD, S., *El Yo y el Ello*, Obras Completas, Biblioteca Nueva, tomo VII

LACAN, J., *Seminario XXVI, Topología y tiempo*, clase del 8 de mayo de 1979, intervención de Didier-W. A.

NASSIF, J., “Le silence du psychanalyste, *Un troisième temps pour la psychanalyse*, Liber, Montreal, 2006
PIQUER, A., *El tema del exilio en la obra de A. Camus*, documento de Dossiers electrònics, Fac. Filologia de la U.B, curso 2007-08
ZAMBRANO, M., ¿Por qué se escribe?, *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 2005

Notas

1. Esta idea me ha sido sugerida por la lectura de los siguientes textos:

BLANCHOT, M. *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992.

NASSIF, J., “Le silence du psychanalyste”, en *Un troisième temps pour la psychanalyse*, Liber, Montreal, 2006.

ZAMBRANO, M. “¿Por qué se escribe?” en *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 2005, Op. cit., pp. 35-44.

2. La traducción castellana que se cita es la de Bonifacio del Carril, Alianza Editorial, 1990.

3. PIQUER Op. cit., p. 2.

4. FREUD Op.cit., p. 2.725.

5. Esta estructura me la sugirió la lectura de la intervención hecha por Alain Didier-Weill en el seminario de Lacan, *Topología y tiempo*, clase del 8 de mayo de 1979.

Se puede consultar para más ampliación: DIDIER-WEILL, A. *Lila et La Lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes*, Denoël.

6. DIDIER-WEILL Op. cit., p. 27.

7. FREUD Op. cit., p. 2.723.

8. DIDIER-WEILL Op. cit., p. 25.

9. FREUD Op. cit., p. 2.725.

ÍNDICE