STUDIA ROMANISTICA 9.1 (2009): 97-105

LA NOVELA FAMILIAR FREUDIANA EN LA LITERATURA Y EL CINE (NOTAS)

José Luis Bellón Aguilera
Universidad de Ostrava

jose.bellon@osu.cz

Resumen. El presente trabajo expone las líneas generales de la llamada "novela familiar" freudiana, valorando su operatividad en el estudio de la literatura y el cine. El ensayo describe la historia del trabajo de Freud y cómo se le puede incorporar a la lectura del cine y la literatura, en el que abundan los elementos de esta narrativa inconsciente (huérfanos, madres perdidas, figuras parentales autoritarias, p. ej.). Este trabajo incorpora también otras nociones del psicoanálisis (sublimación, ensoñaciones diurnas, voyeurismo, pulsión de muerte).

Palabras clave. Novela familiar. Inconsciente. Psicoanálisis. Huérfanos. Cine.Literatura.

Abstract. Freudian Family Romance in Literature and Cinema (Notes). This work approaches the so-called "Freudian family romance", assessing its operational capacity in the study of cinema and literature. The essay presents a history of this Freud's work and how it can be incorporated to understanding of cinema and literature, in both of which the elements of this subconscious narrative are abundant (orphans, missing mothers, authoritarian parental figures, e.g.). In this work are also used other notions from Freud and Lacan (sublimation, day-dreaming, voyeurism, death-drive).

Keywords. Family Romance. Unconscious. Psychoanalysis. Orphans. Cinema. Literature.

Las palabras, que fueron en un pasado mágicas, aún retienen algo de ese ancestral poder mágico. (Freud)[1]

Los fantasmas inconscientes, astutos y engañosos, pueden actuar como salteadores de caminos, apareciendo de pronto en una emboscada donde menos se esperaba, como surgidos de la nada y casi siempre disfrazados o cubiertos de extrañas pinturas de guerra. Con todo, suelen ser más visibles allí donde parecen poner más empeño en ocultarse, como si fueran "topos", espías o agentes infiltrados en una organización criminal o, al contrario, un criminal camuflado como policía.

Estos espectros habitan nuestro lenguaje y nuestras prácticas y conforman el esqueleto de la percepción fantástica del mundo del individuo, mezclándose de forma compleja a las estrategias conscientes en los campos sociales. Son especialmente visibles, aun sin parecerlo claramente, en los despliegues de sus formas en las pantallas de cine y en la literatura, sobre todo la novela, haciéndose inmóviles ante el paso del tiempo como si se tratara de una memoria inerte cuya función fuera la de traer a la vida una especie de compensación utópica, como si se quisiera naturalizar a esos enredadores. El propósito de este trabajo es vérselas con estos fantasmas y tratar de elucidar hasta qué punto son tan duros como parecen, porque en realidad no es para tanto.

[1] Este trabajo está dedicado con mucho cariño a Ángela Olalla, profesora de la Universidad de Granada, y a Carmen Ribes, psicoanalista. Ellas son las verdaderas autoras.

La novela familiar

Esos espectros son, muchos de ellos, familiares, una oscura memoria dolorosa e íntima que a veces regresa transformada para sacudir el presente en forma de relato no escrito, la "novela familiar". Una aclaración: con esta denominación no nos referimos sólo a las novelas que tematizan directamente la familia o que se nuclean o estructuran en torno a la misma sino a lo que el psicoanálisis llama "novela familiar" o, más exactamente, "novela familiar del neurótico".

En 1909 apareció publicado en el libro de Otto Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, un pequeño ensayo de Freud titulado "La novela familiar de los neuróticos". Freud habla de la "novela familiar" también en sus *Tres ensayos para una teoría sexual* (de 1905) y en diversas cartas a su amigo Wilhelm Fliess. La datación del texto de Freud la tomamos de Ángela Olalla (1989, 1999), cuyo trabajo, junto al de Marthe Robert (1973) y el de Carmen Ribes (1995), es imprescindible:

> Según los descubrimientos de Freud, en el orden psíquico existe un tipo de imaginación no escrita que se presenta como una pre-novela o forma de ficción elemental, tan extendida y de contenido tan constante que hace que el "patrón" del relato pueda variar pero nunca cambia de decoración, ni de personajes, ni de argumento; jamás pierde su color afectivo ni los confusos deseos que lo obligan a camuflarse, como si su monotonía estuviese ligada a una necesidad primordial. Ese mito, absolutamente original en su estructura, específico en su contenido y patológico por el modo en que se solicita su vivificación, recibió por parte de Freud el nombre de "novela familiar de los neuróticos". Este fragmento de literatura silenciosa (consciente en el niño, inconsciente en el adulto normal y tenaz en los casos de neurosis), está olvidado en el adulto normal, reapareciendo únicamente en las condiciones especiales del tratamiento analítico en forma de vestigios, y sólo resulta patológico en el adulto que continúa creyendo en él y elaborándolo. Cuando el niño urde la trama de su "novela familiar" es porque la necesita para superar la primera decepción en la que su idilio familiar corre riesgo de naufragio. Se trata, por tanto, de un expediente al que recurre la imaginación para resolver la crisis típica del crecimiento humano tal como lo determina el llamado "complejo de Edipo"(Olalla, 1999: 35).

La "novela familiar" es, por tanto, un mito individual, subjetivo, en el que se proyectan una serie de representaciones con las que se imagina y brega con el proceso de socialización, el arrancarse del seno familiar. El individuo en un principio depende absolutamente de su madre, del cuerpo de su madre, del cual, con el tiempo, deberá separarse. Durante la infancia, el niño tendrá que aprender a separarse de sus padres, dejar de depender de ambos progenitores hasta el alejamiento total, porque así lo prescribe la sociedad:

> Las exigencias de la sociedad, la exigencias de la cultura, pueden ser, son de hecho antagónicas a las del individuo, en lo que se refiere a la pulsión sexual por ejemplo. La sociedad, la cultura, exige al individuo el sacrificio importante de una parte de sus tendencias más íntimas como la propia noción de "socialización" pone de manifiesto (Ribes, 1995: 2).

Y esta herida deja, sin duda, cicatrices. La "novela familiar" comienza a tomar forma en la infancia y la etapa pre-puberal, periodo de latencia sexual, desarrollándose y ampliándose en la pubertad, cuando el individuo es consciente de la sexualidad. «Este fragmento de literatura silenciosa» constituye una ficción imbricada en la constitución imaginaria del individuo como "yo-sujeto" y no se elabora sólo para superar la situación de crisis del idilio familiar (sensación de abandono o menosprecio, falta materna), sino

para «aumentarla, exihibirla y vanagloriarse de ella puesto que es la única justificación plausible del embrollo biográfico que tiene por misión llevar a término» (Olalla, 1999: 35). No sorprende, por tanto, que en las formaciones sociales burguesas, en las que prevalece el modelo de la familia "nuclear", esté extendida de tal modo que haya que concederle un valor casi universal (Marthe Robert, 1973: 37). En cuanto a las ficciones o imaginaciones, el niño, hacia la época de la pre-pubertad, fantasea en sus juegos, sueña despierto, sustituyendo por otros a sus padres menospreciados o despreciadores, enalteciendo los padres ajenos y queriendo unos padres diferentes, mejores, perfectos; cuando en la época de la pubertad se deja de ignorar la sexualidad, con los nuevos conocimientos adquiridos (*pater semper incertus est*, pero la madre es *certissima*) las fantasías toman otro rumbo, exaltando o hundiendo a su padre y comenzando a imaginar situaciones y relaciones eróticas, «tendencia que es impulsada por el deseo de colocar a la madre —objeto de la más intensa curiosidad sexual— en situaciones de secreta infidelidad y de relaciones amorosas ocultas» (Freud, 1993: 1362). En ambas fases los hermanos menores tienden a utilizar sus creaciones imaginativas para castigar o vengarse de sus hermanos mayores, y estos las suyas contra los nuevos competidores… en suma, una guerra interna de poder sustentada por la envidia edípica. La sensación es que el mundo familiar así concebido parece un universo hobbesiano. Sin embargo, "no es para tanto" —dice, comprensivo y sensible, Freud—, ya que «estas obras de ficción, aparentemente tan plenas de hostilidad, no son en realidad tan malévolas, y hasta conservan, bajo tenue disfraz, todo el primitivo afecto del niño por sus padres» (1993: 1363). No se trata, por tanto, sino de una nostalgia por un feliz tiempo pasado, un territorio idílico, un paraíso perdido; la fantasía del niño no es, en el fondo, «sino la expresión de su pesar por haber perdido esos días tan felices» (ibíd. 1363). Así, según Marthe Robert, correspondiendo a las dos fases, hay dos tipos de pequeños fantaseadores: el expósito, un robinsón huérfano y abandonado creador de mundos fantásticos; y el bastardo, feroz en su escudriñamiento de la realidad en busca de la verdad. Claro que ambos colisionan con frecuencia y poseen elementos adyacentes.

Es más que posible que ese relato inconsciente o semiconsciente sea el fundamento, la base sobre la que se construye la novela literaria y el cine. La literatura novelesca parece un lugar privilegiado para el despliegue de estas mitologías que vivifican, de forma velada, este relato inconsciente, pero también el cine. En el caso de la novela ya hemos dicho que no debe confundirse con la novela "familiarista", pero la abundancia y proliferación de narraciones estructuradas y nucleadas en torno a la familia, novelas que pivotan en torno a la envidia edípica, el padre caído, la falta materna, el huérfano abandonado (etc.), hacen sospechar que los relatos imbricados por la "novela familiar del neurótico" sirvan de esqueleto a multitud de artefactos literarios. Con relación al cine sucede algo parecido, no tanto por su nostalgia de ser arte (el cine está determinado por el mercado), como porque el sustrato ideológico es el mismo; por otro lado, respecto al "familiarismo", está claro que la temática es superabundante, y ello no olvidando que cine es más directo, como el lenguaje de los sueños (como veremos).

El porqué de la monotonía de la "novela familiar", de esa necesidad primordial de su repetición, en muchos casos compulsiva hasta la zozobra, es un tanto confuso. Ese mito subjetivo, original y patológico «por el modo en que se solicita su vivificación» (Olalla, 1999: 35) es posible que retorne como compensación, como un juego, una compulsión repetitiva, o incluso como un gesto utópico que intenta subvertir una verdad mintiéndola. Claro que los sueños siempre ocultan, revelándola, una realidad dolorosa: los mecanismos oníricos (sobre los que no nos podemos extender ahora) son muy

complejos, pero algo traumático emerge en ellos… digamos que todo lo que brilla se agita en las tinieblas. El grado de esta capacidad de mentirse (diciendo la verdad) varía, de los robinsones abandonados en islas o países exóticos (*Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *Alice in Wonderland*) a los destructores de imperios galácticos (*Star Wars*), pasando por los huérfanos solitarios (*El túnel*, *Oliver Twist*). Marthe Robert, como hemos dicho, ha hablado del *expósito* creador de fantasías, hadas, fantaseador fascinado por sus sueños y metamorfosis (Kafka y Cervantes), habitante y héroe de mundos imposibles (y que correspondería a la primera fase, asexuada), y del *bastardo* edípico, más avanzado, obsesionado por la clasificación y racionalización de lo real, aunque prisionero de su antigua magia (Dickens, Balzac, Faulkner). Ambas criaturas nunca dejan de tener rasgos adyacentes.

La novela de papel, un instrumento de inmensa eficacia virtual según Marthe Robert, es para ella epígono de la novela familiar inconsciente: «El género novelesco es un género edípico que imita un fantasma novelesco sin código artístico» (1973: 54). Como plantea Ángela Olalla:

> La literatura novelesca carece de prohibiciones; el número y estilo de sus variaciones formales es infinito; ¿de dónde le viene a la novela esa enorme libertad para pulsar todos los registros, adoptar todos los tonos y, sin embargo, ser reconocida? Sólo su contenido profundo parece fijo, sólo tiene obligaciones con respecto al fantasma cuyo programa lleva a cabo; sólo obedece la ley derivada del testimonio familiar cuyos deseos inconscientes prolonga. Si no creemos en la existencia de la "novela familiar", si la consideramos epígono de un género no escrito íntimamente vinculado a las etapas de la existencia, ¿qué lógica rige la irracionalidad de la creencia en lo novelesco? ¿Cómo ella misma pretende no representar, no ser literatura, sino pertenecer directamente a la realidad? Si verdaderamente nuestra novela deriva su esquema de la "novela familiar" y es ésta la que le transmite su carácter convincente, el género novelesco sería un género "edípico" que, en lugar de reproducir un fantasma según las reglas establecidas por un código artístico preciso, imitaría un "fantasma novelesco", o sea, un esbozo de relato, depósito de historias futuras y única convención (Olalla, 1999: 40).

Sin esa lógica productiva inconsciente fundamentando el género novelesco, las conexiones novela-vida no se darían más que en ese gigantesco escenario de papel que es una novela, pero lo crucial es que ésta se obsesiona por hacernos creer que lo que está narrando es algo "real": «La novela —dice Virginia Woolf con el buen sentido de un espíritu profundo—, es la única forma del arte que trata de hacernos creer que nos da una relación completa y verídica de la vida de una persona real» (M. Robert 1973: 29).

Respecto al cine, la imagen fascina, atrae, seduce, y sus creaciones parecen construirse como el lenguaje de los sueños.[2] Las pantallas de cine (y televisión; DVD, video[3]) están empapadas de un erotismo que construye el deseo, pero algo más importante: están empapadas de nuestra vida cotidiana, como si pretendieran darle (darnos) un sentido. La dialéctica del cine (como la de la pintura) es la de la presencia / ausencia, porque el arte (¿sólo el arte?) consiste en llenar un vacío, ordenar un espacio en torno a un vacío.

El cine parece más relacionado con el *voyeurismo* y con la lógica de las "ensoñaciones diurnas", actividad favorita de los pequeños —y a menudo no tan

---

[2] «Freud cuenta que la primera vez que vio una película él no podía levantarse del asiento, que la *repetición*, el *desplazamiento* y la *condensación* que él veía allí, incluso la imagen del tren que "se salía" de la pantalla, "eso" tenía la misma estructura de sus sueños y de los sueños de sus pacientes» (Rodríguez, 2005: 90).

[3] No creo que sea exactamente igual el cine que la pantalla de televisión (la televisión por cable o pública es una especie de flujo continuo, infinito) o monitor de ordenador en su interacción con el individuo; el monitor y la privacidad, estar encerrado en casa, implica otra actividad social distinta de la sala oscura, el pago de una entrada, la experiencia del cine, salir a la calle, etc. Pero ello no es el objeto de este ensayo.

pequeños— fantaseadores[4]. El psicoanálisis enraíza estas actividades en la sexualidad; para el afamado Peter Brooks[5] (*Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, 1993) el deseo del cuerpo es el centro de estas imaginaciones: «On the plane of reading, desire for knowledge of that body and its secrets becomes the desire to master the text's symbolic system, its key to knowledge, pleasure, and the very creation of significance» (1993: 8). Brooks establece una relación entre lo que el psicoanálisis llama «epistemofilia» y «scopofilia» y la creación artística e intelectual, como una energía que sostiene cualquier narrativa (Brooks, 1993: xiii, 7, 9, 22, 48, 83, 84, 89, 90, 98, etc.). Como metáfora de esta curiosidad *voyeurística*, basta citar simplemente *Rear Window* ("La ventana indiscreta" (1954)) de Alfred Hitchcock (todo un clásico), donde un inmobilizado fotógrafo se dedica a curiosear desde la ventana de su piso con su teleobjetivo en las vidas de sus vecinos (incluida la guapa bailarina del piso de enfrente) hasta descubrir un asesinato con descuartizamiento (una mujer asesinada por su marido); el personaje resuelve el asesinato y su recompensa es volver a descubrir la completitud erótica con su novia (Brooks, 1993: 122).

¿Cómo suceden estos procesos, cuál es el impulso de este deseo de ver, de escribir, de leer? Freud y Lacan lo ligaron a la "sublimación".

Sublimación

Freud plantea la posibilidad de que el sujeto pueda «desviar su excitación sexual hacia fines más elevados» (1993b: 1350), ¿de qué elevación se nos habla?, ¿rezuma aquí en el fundador del psicoanálisis la creencia en el mito de la Cultura? ¿hasta qué punto no aparece aquí el fantasma ideológico del que habla Eagleton en *The Ideology of the Aesthetic* (1990)? "Sublimar" puede no ser sólo una "elevación" (¿es el de Freud un lenguaje moralizante?) relacionada con lo público, y el arte «no es la única forma de sublimación», sin embargo, «en tanto que tal, Freud acentúa, promueve como su condición el reconocimiento social (curioso criterio y exterior al psicoanálisis)» (Ribes, 1993: 15). Pública o no pública, reconocida o no, la creación artística, imaginativa o intelectual, si usamos —como Carmen Ribes— la metáfora del alfarero (el vaso que introduce en el mundo la noción de lleno y del vacío), gravita en un organizar el vacío, en construir en torno a un hueco.

Consentida la palabra, la sublimación puede definirse como un proceso, un mecanismo que haya su energía en la fuerza de la pulsión sexual. En otros términos: situada en el campo de las pulsiones, la sublimación es el mecanismo que transforma la

[4] Las "ensoñaciones diurnas" o "ensoñaciones de vigilia" se relacionan con la actividad fantaseadora (también de la "novela familiar") y son importantes para considerar la literatura y la creación artística en general (ver "Creative Writers and Day-dreaming", de Freud (1908) (Brooks, 1993: 283)). Al respecto, el texto de Freud titulado "Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad": «Estas fantasías son satisfacciones de deseos nacidos de una privación y un anhelo y llevan con razón el nombre de "sueños diurnos", pues nos proporcionan la clase de sueños nocturnos en los cuales el nódulo de la producción del sueño aparece constituido, precisamente, por tales fantasías diurnas, complicadas, deformadas y mal interpretadas por la instancia psíquica consciente. Estos sueños diurnos interesan vivamente al sujeto, que los cultiva con todo cariño y los encierra en el más pudoroso secreto, como si contasen entre los más íntimos bienes de su personalidad» (Freud, 1993b: 1349). Aludimos a ello en diversos lugares de este trabajo pero no podemos extendernos porque excede los límites del mismo.

[5] Peter Brooks (nacido en 1938) es *Sterling Professor* de Literatura Comparada en la universidad de Yale y entre 2008-2014 *Mellon Visiting Professor* en el departamento de Literatura Comparada y el *Center for Human Values* en la Universidad de Princeton. Es autor de numerosos libros, entre los que se encuentran: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976), *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1984), *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative* (1993) y *Psychoanalysis and Storytelling* (1994).

tendencia sexual. En Jacques Lacan se ordena en referencia a lo que llama la Cosa, el objeto perdido, que alude a ese cuerpo de la madre del que el niño se tuvo que separar. La Cosa no puede simbolizarse, «escapa a toda imaginarización» (Ribes 1993: 15), y la "falta" (*manque*) se relaciona siempre con el deseo, de donde el *object petit a* de Lacan es definido como un resto, un vestigio de lo Real.

En Freud hay dos interpretaciones. Por un lado, la sublimación como actividad fantaseadora, generadora de fantasías que provienen de lo "oído" y entendido "con posterioridad", las cuales forman edificios protectores de embellecimiento y autodescargo[6] y, por otro, la sublimación como libido de objeto, intercambiable por el amor del sujeto a su propia imagen.[7]

Para C. Ribes, «la "novela familiar" constituye la consolidación del fantasma como tal» (1995: 9); el fantasma se define como:

> Una variante de la fantasía, vamos a decirlo así, de la actividad fantaseadora, cuyo carácter de intimidad, de privacidad […] tiene la particularidad de ser inconsciente, es decir, aún más íntimo si cabe, privado hasta de conciencia. Nos vamos a conformar, provisionalmente al menos, con esa definición del fantasma añadiendo que tiene un marcado carácter erótico -de ahí lo íntimo- y que, al modo de una fórmula condensada, resume el modo de relación del sujeto con su objeto sexual (Ribes, 1995: 3).

La sublimación como mecanismo o como lógica productiva generaría los relatos de papel, epígonos de la "novela familiar": «Las fantasías que componen la "novela familiar", expresadas discursivamente, contadas de hecho, tienen un aspecto novelesco, podrían constituir un argumento de novela. Y de hecho lo constituyen.» (Ribes, 1995: 9).

La "novela familiar" organiza y glorifica los huecos e imaginaciones patógenas del embrollo biográfico. Con todo, las historias se cuentan por el final. El fantasma al que realmente se teme por su deformidad e inevitabilidad es la muerte, siempre en relación con la Cosa (el vacío, el horror) y omnipresente en la organización de aquello que creemos "vida" (Georges Bataille la consideraba una especie de "milagro"). La muerte, el final, es un desconocido que todos sabemos que acabará por visitarnos, y ese final, precisamente, es el punto de gravitación sobre el que se organiza, se da sentido a toda narrativa.

Narrativa y pulsión de muerte

En su trabajo "Freud's Masterplot: A Model for Narrative", Peter Brooks, basando su argumentación en el trabajo de Freud titulado *Más allá del principio del placer* (de 1920) plantea la pulsión de muerte como proceso implicado en la creación narrativa:

> The sense of a beginning, then, must in some important way be determined by the sense of an ending. We might say that we are able to read present moments - in literature and, by extension, in life - as endowed with narrative meaning only because we read them in anticipation of the structuring power of those endings that will retrospectively give them the order and significance of plot (1984: 94).

(Nótese el paréntesis: «In literature and, by extension, in life», a propósito de la relación literatura / vida). Brooks describe así su modelo: «It is rather the superimposition of the model of the functioning of the psychic apparatus on the functioning of the text that

[6] La primera tópica: *Tres ensayos*…cita de Ribes (1993: 14).
[7] Segunda tópica: *Introducción al narcisismo*, cita de Ribes (1993: 14-15).

offers the possibility of a psychoanalytic criticism» (ibíd. 112). Un texto es la *cathexis* (término psicoanalítico que designa la concentración de energía psíquica en una dirección) de un relato inconsciente, una repetición compulsiva, un eterno retorno de lo mismo: «Repetition creates a return in the text, a doubling back. We cannot say whether this return is a return to or a return of: for instance, a return to origins or a return of the repressed» (ibíd. 100). Un aristotélico punto medio mantiene la tensión evitando llegar al final demasiado pronto, repitiendo el principio y sirviendo con diligencia los imperativos del principio del placer. Se quiere retornar a un estado de reposo primigenio, aunque el cuerpo busca una muerte propia («the organism wishes to die only in its own fashion» (ibíd. 102)): «The organism must live in order to die in the proper manner, to die the right death. One must have the arabesque of plot in order to reach the end. One must have metonymy in order to reach metaphor» (ibíd. 107). La posibilidad de sobreimposición de esta dinámica psíquica es posible en tanto que el motor de este deslizarse en la cadena de significantes es el deseo, algo en lo que insiste Brooks: «Desire reformulated as Eros thus in a large, embracing force, totalizing in intent, tending toward combination in new unities: metonymy in the search to become metaphor» (ibíd. 106). Pese a que la argumentación parece un poco sobrecogedora y mistérica, Brooks plantea la creación intelectual como una cuestión pulsional (tal vez haya que considerar, quizás, una "pulsión de vida").

Mitos y mitologías

Todas estas nociones que hemos expuesto de forma tan esquemática no pueden considerarse aisladamente: deben enlazarse a otras cuestiones importantes que, por necesidades de espacio, dejamos anotadas por el momento.

Cuando uno se topa con el psicoanálisis, tiene la sensación de vérselas, por un lado, con arcanos indescifrables y, por otro, con una cuestión de creencia. El uso del psicoanálisis, si no se actúa con precaución, corre siempre el riesgo de transformar unas valiosas herramientas analíticas en mera ideología psicoanalítica, en vulgata pseudointelectual. Carmen Ribes señala en su trabajo el especial cuidado que hay que tener para no caer en la "ideología edípica" (más o menos una creencia en la sagrada familia) a la hora de servirse del instrumental psicoanalítico en la lectura. El "mito de Edipo" es un mito, pero subjetivo. Sin duda, el inconsciente es un descubrimiento que no puede ignorarse, pero no deja de sorprender que, incluso hoy, términos y nociones como «complejo de Edipo», «novela familiar», «sublimación», «voyeurismo», «scopophilia» o «pulsión de muerte» provoquen encogimiento de hombros, incredulidad y hasta diversión. ¿Hasta qué punto los procesos anotados en este ensayo se implican en la creación artística e intelectual y, en cierto sentido, en otras actividades humanas? En primer lugar, está claro que para la literatura hay que tener en cuenta la tradición literaria y sus mitos, la cuestión de las reglas del género y las determinaciones y límites del mismo; la libertad de la novela explica, como dijimos, su adaptabilidad a la "novela familiar" y su éxito (¿por qué no se lee ni escribe tanta poesía?). En la construcción de subjetividades y su representación, por otro lado, la dinámica del campo literario es crucial pero no se la menciona. Algo similar sucede con el cine, donde también hay una historia creativa, unos géneros y diferentes tradiciones y mitologías "nacionales", y diversos campos de producción simbólica con unas leyes particulares.

En segundo lugar, la relación entre el mito y la ideología. En toda formación social los mitos constituyen imaginarios y lenguajes que suelen estar marcados por el discurso hegemónico, por el Mito dominante. Los mitos de las formaciones sociales burguesas se articulan en torno a la ideología (inconsciente) del Sujeto, tal y como lo ha

estudiado en su despliegue en los artefactos literarios Juan Carlos Rodríguez a lo largo de numerosos trabajos (e. g. 1994a, 1994b, 1990) desde los años 70. El filósofo esloveno Slavoj Žižek (1999) planteó el «punto de sutura» como forma de explicar la unión del inconsciente libidinal y el ideológico[8]. Esta relación inestable, a través de la cadena significante, se complicaría aún más si consideráramos otros modelos o planteamientos que no pueden obviarse, como los del sociólogo francés Pierre Bourdieu, centrados más en el cuerpo como tal y en su comportamiento dentro del espacio físico y del campo. Igualmente, las feministas han señalado numerosas fallas en el edificio conceptual psicoanalítico (p. ej. un cierto *falologocentrismo*) …en ninguna de estas cuestiones anotadas podemos entrar ahora.

En las formaciones sociales contemporáneas, puesto que vivimos en la sociedad de la imagen, el cine y (sobre todo) la televisión juegan un papel fundamental en la producción y reproducción de sus mitos; en literatura, la novela. Y teniendo en cuenta que la esfera privada ha sido sacralizada en el capitalismo posmoderno como la única esfera social *par excellence* donde el sujeto (cree que) existe como tal Sujeto, no sorprende que las constelaciones de este tipo de relatos que se fundamentan en fantasmas inconscientes, con o sin temática familiarista, proliferen de forma tan pasmosa. Y aunque es difícil saber por dónde discurre la corriente subterránea de fantasmas (edípicos o no) en muchos productos artísticos e intelectuales, son tantos los artefactos cinematográficos y literarios en los que los espectros familiares campan por sus respetos que conviene andar alerta si se quiere evitar la agresiva porosidad de estos ejércitos de sombras.

Résumé. Práce se zabývá teorií o „freudovském rodinném románu“ a zkoumá její schopnost analyzovat film a literaturu. Esej představuje historii této Freudovy práce a jejího využití při interpretaci filmu a literatury.

Bibliografía

BROOKS, P. (1993), *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge (Massachusetts): Harvard U. P.

BROOKS, P. (1984), *Reading for the Plot*, New York: Knopf. EAGLETON, Terry (2006), *La estética como ideología*. Madrid: Trotta. [*The Ideology of the Aesthetic* (1990)]

FREUD, S. (1993), “La novela familiar del neurótico”, In: *Obras completas*, vol. 7, ensayos XXXVI-LXV, pp. 1361-1363, ensayo XXXIX. Buenos Aires: Edic. Orbis (Hyspamérica). [Traducc. Luis López Ballesteros y de Torres.]

FREUD, S. (1993b), “Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad”, In: *Obras completas*, vol. 7, pp.1349-1353, ensayo XXXVI.

LACAN, J. (1988), “The Insistence of the Letter in the Unconscious”, In: Lodge (ed.) (1988), 79-108.

LODGE, D. (ed.) (1988), *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London & New York: Longman.

[8] «The *point de capiton* is the point through which the subject is ‘sewn’ to the signifier, and at the same time the point which interpellates individual into subject by addressing it with the call of a certain master-signifier (‘Communism’, ‘God’, ‘Freedom’, ‘America’) – in a word, it is the point of the subjectivation of the signifier’s chain.» (Žižek 1999: 101).

OLALLA, Á. (1989), *La magia de la Razón (Investigaciones sobre los cuentos de hadas)*, Granada: Universidad de Granada.
OLALLA, Á.(1999) "La novela familiar y la escritura feminista", In: *Letra Clara*, núm. 7, mayo 1999, pp. 35-40.
RIBES, C. (1995), "La novela familiar del neurótico" (conferencia), In: *Palacio de la Madraza*, Universidad de Granada (inédito).
ROBERT, M. (1973), *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid: Taurus.
– (1970), *Acerca de Kafka; acerca de Freud*, Barcelona: Anagrama.
RODRÍGUEZ, J. C. (1994a), *La norma literaria*, Granada: Diputación Provincial de Granada.
RODRÍGUEZ, J. C. (1994b), *La literatura del pobre*, Granada: Comares.
RODRÍGUEZ, J. C. (1990), *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid: Akal.
ŽIŽEK, S. (1999 [1989[1]]), *The Sublime Object of Ideology*, London & New York: Verso.

José Luis Bellón Aguilera
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzity v Ostravě
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava
República Checa