t&f

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

Depósito Legal
M-39590-1996
ISSN. 1137-4802

Consejo Editorial

Directora
Amaya Ortiz de Zárate
Subdirectora, Promoción y Suscripciones
Luisa Moreno
Subdirector en Barcelona
Adolfo Berenstein
Secretario de Redacción
Manuel Canga
Diseño y Maquetación
José Manuel Carneros
Administración
Francisco Pimentel
Relaciones Externas y Publicidad
Lorenzo Torres
Gestión Editorial
María Sanz
Web master
Axel Kacelnik

Asociación Cultural Trama y Fondo

Presidente
Jesús González Requena
Vicepresidente
Luis Martín Arias
Secretario
Manuel Canga
Tesorero
Francisco Pimentel
Vocales
Salvador Torres, Francisco Baena y Ana Paula Ruiz Jiménez
Miembros
Vicente García Escrivá (Alicante), José María Nadal (Bilbao), José Miguel Gutiérrez y Pedro Poyato (Córdoba), Gabriel Cabello (Granada), José Díaz-Cuesta (La Rioja), Basilio Casanova (Lugo), Joaquín Abreu, Francisco Manuel Cordero, Paula García Castillejo, Raúl Hernández, Guillermo Kozameh, José Luis López-Calle, José María López Reyes, Olga Martín, Bruno Z. Moya, Silvia Parrabera, Eva Parrondo, Julio Pérez Perucha, Juana Rubio y María Sanz (Madrid), Antía López (Santiago de Compostela), Jesús Bermejo y Enrique Castelló (Segovia), José Luis Castrillón e Ignacio Martín Jiménez (Valladolid), José Luis Gimeno y Víctor Lope (Zaragoza).

Edita
Asociación Cultural Trama y Fondo.
Apartado de Correos 202. 28901 Getafe, Madrid. Teléfono 617 39 21 29

Imprime
Gráficas Lafalpoo S.A.
c/ Vega, 21. 47004. Valladolid.

Más información
www.tramayfondo.com

13

Número 13
Segundo Semestre
de 2002

t&f
trama&fondo

Índice

5 I Congreso de Análisis Textual
Trama y Fondo

7 Editorial

Arte y psicosis

9 Jesús González Requena
El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto

31 Amaya Ortiz de Zárate
Van Gogh, el sembrador de sueños

43 Paula García Castillejo
Nijinsky: la fragilidad de un genio

53 Silvia Parrabera
Música y psicoanálisis: Rachmaninoff

63 Basilio Casanova
Lo Siniestro en Los elixires del diablo,
de E.T.A. Hoffmann

71 María Sanz
El jardín del paraíso, *de Hans Christian Andersen*

83 Olga Martín Díaz
Goya. Pinturas negras

95 Jesús Bermejo y Patricia Couderchon
Cine, género e identidad:
encuentros y "desencuentros"

EN PORTADA:
Daniel Canogar
Distorsión

I Congreso de Análisis Textual

La pasada primavera se celebró en Madrid, en colaboración con el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, el *I Congreso de Análisis Textual*, en el que se presentaron numerosas comunicaciones en torno al tema "El horror y la psicosis en los textos de la contemporaneidad". La mayor parte de los artículos publicados en este número, así como aquellos que podrán encontrarse en el siguiente, proceden de las ponencias presentadas en dicho Congreso.

Jesús González Requena y Luis Martín Arias
I Congreso de Análisis Textual, Madrid, 1 junio 2002

Adolfo Berenstein
I Congreso de Análisis Textual, Madrid, 1 junio 2002

Actividades de la Asociación Trama y Fondo y Convocatoria II Congreso de Análisis Textual

Desde su fundación en 1996 la Asociación Trama y Fondo ha organizado diversas actividades para dar a conocer sus trabajos e intercambiar opiniones con otros autores y analistas.

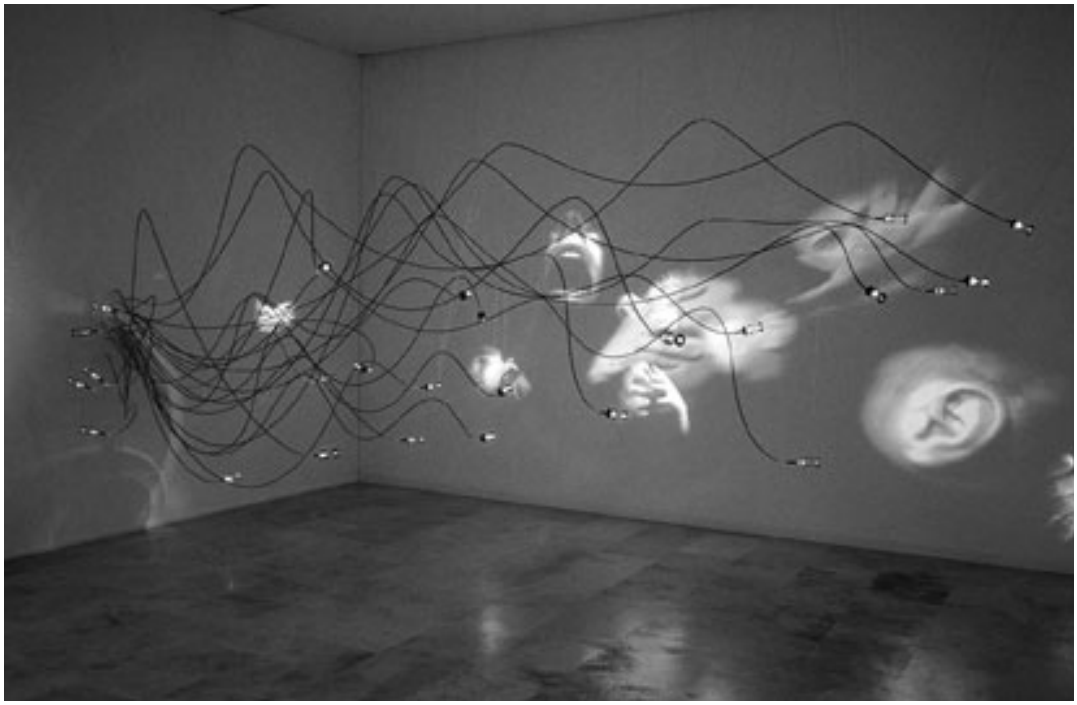
Durante tres años consecutivos –de 1998 al año 2000– se desarrolló en el Palacio de los Condes de Gabia de la ciudad de Granada el Seminario de Historia del Cine y Análisis Fílmico.

Desde el año 2001 se celebran anualmente en Valencia las Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico, con el apoyo inestimable de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Asimismo, durante los meses de mayo y junio de 2002 se puso en marcha el primer Seminario de Historia y Análisis Cinematográfico en el Centro Cívico Las Delicias de Zaragoza, que retoma la estructura de los cursos pioneros de Granada.

La Asociación está preparando ya su II Congreso, que se celebrará en Madrid el próximo mes de noviembre del año 2003 y estará dedicado al tema de "La diferencia sexual".

La Asociación Trama y Fondo está abierta a la participación de todas aquellas personas que tengan intereses comunes y que disfruten investigando en disciplinas y campos como la Filosofía, el Psicoanálisis, la Antropología, la Semiótica o las Bellas Artes. Aquellos que quieran colaborar en nuestro proyecto pueden ponerse en contacto con nosotros escribiendo al Apartado de Correos 202, 28901 Getafe (Madrid), o llamando al teléfono 617 39 21 29.



Daniel Canogar
Alien

Editorial
13

Una selva de antenas de telefonía cubrieron, de un día para otro, los tejados de un edificio situado junto a un colegio. He ahí un hecho. Incluso cuantificado: 60 antenas.

Unos niños, alumnos de ese colegio, enfermaron de cáncer. He ahí un segundo hecho, también cuantificado: fueron 4.

Y un hecho, este último, por lo demás, estadísticamente relevante: demasiados casos para la población de un solo colegio. –No hablaremos de la otra relevancia: la emocional, humana; el horror que la acompaña escapa a los cálculos de la ciencia: no es matematizable. Y es de la ciencia, precisamente, de lo que queremos hablar.

De la ciencia de ahora mismo, de la del siglo veintiuno. De esa que ha afirmado que no hay relación entre el hecho 1 –las 60 antenas– y el hecho 2 –los 4 niños enfermos. Que tal relación no existe pues no puede ser demostrada. Y sólo lo demostrable científicamente forma parte de la realidad de la ciencia. De manera que lo que no puede demostrarse –de acuerdo con esos estrictos parámetros experimentales que son los de la ciencia–, sencillamente, no existe.

Desde luego, si los viejos usos positivistas de la ciencia decimonónica siguieran en vigencia, podría decirse que a pesar de todo los dos hechos permanecen ahí, contumaces, brutales como lo real mismo, y que mientras que no se descubra otra posible causa para el segundo, el primero seguirá coexistiendo inquietantemente con él, invitando a ser interpretado como su agente causal.

No hace falta, desde luego, para contemplar la posibilidad de esa relación, apelar al positivismo. Basta, sin más, con el sentido común. Y fue de esa índole el criterio que llevó a un juez a fallar la retirada de las antenas. Mas, sin embargo...

Sin embargo el actual mundo de la ciencia es uno que ha acusado ya la desaparición final, definitiva, tanto del positivismo como del sentido común. Y así los hechos se extinguen ante la preponderancia de los discursos que los manejan, los gestionan, los dotan de carta de naturaleza o los disuelven en el vacío de lo no demostrado.

Solo lo científicamente probado, es decir, lo experimentalmente demostrable –y en suma, finalmente: lo medible–, existe en el mundo del discurso de la ciencia. Los hechos han periclitado como hechos, sólo pueden existir como medidas. Desaparecen, en suma, como lo que siempre fueron: incógnitas.

¿El discurso de la ciencia? Desde luego: pero en la misma medida en que, en tanto fenómeno institucional, vuelve su espalda a la aventura creativa del científico –pues en ésta sólo las incógnitas importan después de todo: sólo a ellas se liga la pasión de esa forma de creador y aventurero que es el auténtico científico. Hablamos del discurso institucional de la ciencia contemporánea allí donde se encuentra hasta fundirse con el discurso del capital: el uno como el otro, indeterminables sus confines respectivos, hace de la medida y de lo medible la única referencia de realidad. Convergencia en un vértice de abstracción –pues nada hay, después de todo, tan abstracto como los números– en el que la realidad de los hombres amenaza con disolverse.

Hablamos pues del discurso institucional de la ciencia, finalmente indiferenciable de ese discurso del capital que es el que reina, también, en los llamados medios de comunicación de masas. No especulamos: hablamos de esos medios de comunicación –algunos de ellos tan autoproclamadamente progresistas como vinculados a las grandes empresas de telefonía– que apelaron a la ciencia para excluir de la realidad algunos hechos enojosos. Hasta el punto de convertir lo que no estaba científicamente demostrado en inexistente. Y por cierto que, en buena medida, lo lograron: aún hoy todavía son muchos los que no saben que, a pesar de todo, un juez dictaminó, de acuerdo con el más rancio positivismo –o con el más elemental sentido común–, la retirada de las malhadadas antenas.

Así, por si acaso, las antenas fueron retiradas. Aun cuando ese por si acaso sólo pueda ser medido negativamente: en términos de disminución de beneficios empresariales.

Y, desde entonces, el silencio. Los llamados grandes medios de comunicación de masas, esos mismos que proclamaron lo que no existía porque no estaba demostrado, han olvidado preguntar lo obvio: ¿qué es, entonces, lo que existe en su lugar? Si no hay relación entre aquellos cánceres y esas antenas, ¿con qué están en relación esos cánceres? Excelente pregunta sería esta para, con la mejor justificación práctica, alentar el desarrollo de la ciencia teórica. Pero casa mal con los usos, siempre aplicados –inmediatamente medibles, en términos de capital–, del discurso institucional de la ciencia. Y sobre todo: plantear esa pregunta, en ausencia de respuesta disponible, sería tanto como reintroducir la duda sobre esa otra relación, la primera. Y los beneficios empresariales, entonces...

El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

Modernidad / Posmodernidad

Los sueños de la razón producen monstruos[1], advirtió Goya en el momento mismo en que la Modernidad comenzaba a realizarse en el ámbito de lo político[2].

Ahora bien, ¿Cuál es el sueño de la razón? ¿Cuál sino el proyecto de una realidad configurada por el discurso de la razón científica?

Tal había sido, por lo demás, el proyecto de la Modernidad que cristalizara con Descartes. Un proyecto que, en su punto de partida, exigía suprimir cualquier autoridad del pasado[3]. Y que suponía, por eso mismo, la recusación absoluta del origen.

Pues mientras en el mundo mitológico anterior a la Modernidad la red semántica de la realidad estaba narrativamente configurada, la razón de la Modernidad exigía en cambio separar la realidad de todo relato fundador.

Reclamaba, por eso, tan sólo aceptar lo que claramente se entiende, de acuerdo con la lógica de los significantes científicos en su exploración autónoma de lo real.

Pero el caso fue que, en ese mismo momento, todo se descubrió dudoso. Y no se trataba, sin más, de una duda cognitiva: poseía, por el contrario, la intensidad emocional de la pesadilla. Nos referimos a la pesadilla de Descartes: *"Cuántas veces he soñado que estaba como ahora, vestido, sentado ante la mesa, junto al fuego, con un papel entre las manos, y sin embargo, dormía en mi lecho. ¿Estaré soñando ahora?..."*[4] Emergía, en ella, el sabor siniestro de la psicosis, en forma de una experiencia de pérdida de realidad.

1 Goya: *Los sueños de la razón producen monstruos*, Caprichos, 1799.

2 Este texto fue presentado como conferencia bajo el título *El horror y la psicosis en la teoría del texto* en el 1er Congreso de Trama&Fondo, 1/6/2002.

3 DESCARTES, R: 1637: *Discurso del Método*, Porrúa, México, 1972, p: 16: "yo me propuse arrancar de mi espíritu todas las ideas que me enseñaron [...]" (p. 13). "El primero de estos preceptos, consistía en no recibir como verdadero lo que con toda evidencia no reconociese como tal, evitando cuidadosamente la precipitación y los prejuicios, y no aceptando como cierto sino lo presente a mi espíritu de manera tan clara y distinta que acerca de su certeza no pudiera caber la menor duda."

4 DESCARTES, R: 1641; *Meditaciones metafísicas*, Porrúa, México, 1972, pp. 55-56.

Sabemos cómo Descartes hubo de recomponerse: se desprendió de esa experiencia ominosa que le invadía: *Existo en tanto que entiendo*. Mi cuerpo, entonces, no es otra cosa que una máquina. Un cuerpo sometido a la lógica de los significantes, que nada sabe de la pulsión que lo habita.

La Enciclopedia sistematizó la nueva percepción de la realidad que así nacía. Y creó, por eso, las condiciones para esa construcción sistemática de la realidad por el discurso de la ciencia que habría de realizar la revolución industrial.

Lo que exigió, en primer lugar, la puesta en marcha de un proceso sistemático de desmitologización del mundo.

No deja de ser notable el hecho de que la misma Enciclopedia, en tanto sistematización de los saberes científicos, pasó entonces a ocupar el lugar del Mito, a la vez que pretendía recusarlo definitivamente.

Con ello, se decretó el fin del tabú y, con él, el del universo de lo sagrado. Todo debería desde entonces ser reducido al ámbito de lo visible, en tanto condición de la clara inteligibilidad de la razón.

Era cuestión de tiempo, pero ya no podía quedar lugar, en esa nueva realidad, la de la Modernidad, para Dios. Pues, a partir de ahora, los nuevos ideales serían los del placer. A la ciencia se le reclamaría, desde entonces, responder a esa exigencia: la de la generalización del placer.

La realidad de la Modernidad –como por lo demás cualquier otra –se configuró a través de sus textos: textos funcionales, racionales, como lo eran los textos de la ciencia, de la tecnología, del capital y del mercado. Y también, textos imaginarios: como los que habrían de configurar el paisaje de la publicidad contemporánea.

En todos ellos reinaba –y reina todavía– la economía del placer, en una desmesurada inflación narcisista. Eran por eso, en cualquier caso, textos que se configuraban dando la espalda a lo real.

Hubo de nacer así una realidad que, en tanto se configuraba de espaldas a lo real, se veía abocada a vaciarse de goce.

De manera que los sujetos no podrían encontrar en ella, en los textos que la configuraban, los puntos de ignición que hicieran posible su inscripción en ellos.

Y es que los sueños de la razón no producen sueños, sino pesadillas. Pues cuando los textos de la modernidad recusan lo real, cuando la realidad que así se configura se afirma en la recusación de lo real, entonces la locura se convierte en la única vía posible hacia el goce.

Quizás la imagen más precisa de esa emergente pesadilla la ofreció de nuevo Goya: el padre, Saturno, devorando a sus hijos[5].

Pero muchas otras imágenes habrían de proseguir su estela. Entre ellas, por ejemplo, la de Anibal Lecter. Aunque podría tratarse también de la madre, tanto más cuando todo apuntaba al derrumbe inexorable de la sociedad patriarcal.

El trazado de ese trayecto había sido, por lo demás, nítidamente dibujado por el marqués de Sade. Pues Sade era moderno, enciclopedista: deconstruía como *quimera* todo aquello que escapaba al orden de la realidad objetiva. Y sin embargo, a la vez, era para él una evidencia que habitaba ese cuerpo pasional, pulsional, que había sido expulsado de los textos de la Modernidad. Y carecía, por ello, de los símbolos –y de los tabúes– que pudieran permitirle simbolizarlo.

Por eso en Sade se encuentra ya, anticipada, esa muerte del erotismo que, con el tiempo, habría de constituir el punto de llegada del proceso tendente al borrado de la diferencia sexual.

Y por eso a la vez, Sade era, no menos que Goya, posmoderno: ambos habitaban –en la misma medida en que comenzaban a construir los textos de– la sombra de la Modernidad.

En suma: Sade, como posmoderno, reclamaba goce, a la vez que, como moderno, deconstruía todos los símbolos que pudieran guiarlo hacia eso mismo que reclamaba. Por eso su demanda de goce conducía a la definición del programa de esas escenas del horror que habrían de constituir el paisaje del incesante espectáculo de lo real contemporáneo[6]. Pues éste era, después de todo, su auténtico lema: que no existe otra verdad subjetiva que la del horror.

Sólo algo después E.T.A. Hoffman acuñó la imagen de una mano literalmente llena de ojos desorbitados: porque todo debía ser sometido al orden de lo visible una vez que había sido abolido el ámbito de lo sagrado, poco después de que el padre de Nataniel, el protagonista de *El arenero*,[7] se diluyese hasta desaparecer en el humo de su pipa, las escenas del horror conducirían a la destrucción, a la literal desintegración del sujeto.

5 Goya: *Saturno devora a su hijo*, 1810-23.

6 Esto era lo que hubo de prometer en la dedicatoria de *Justine*: *"osar [...] los cuadros más atrevidos, las situaciones más extraordinarias, las máximas más horrorosas, las pinceladas más enérgicas..."* Marques de SADE: 1788 / 1791 *Justine*, traducción Pilar Calvo, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 10.

7 HOFFMANN, E.T.A.: *Relatos fantásticos*, Mondadori, Madrid, 1990, p. 84: *"mi padre se recostaba en su sillón de encina, y lanzando con febril actividad bocanadas de humo, desaparecía de nuestra vista en una espesa bruma. Aquellas noches mi madre estaba triste, y cuando el reloj daba las nueve, decíamos: ´Vamos, ya es hora de acostarse; id a dormir pronto, porque viene el hombre de arena." Apenas pronunciaba estas palabras oía yo en la escalera un ruido de pasos pesados; sin duda sería el hombre misterioso de la arena."*

Sólo quedaba proclamar lo que ya todos sabían: la muerte de Dios. Pues, de hecho, Dios había dejado de existir desde el momento en que había sido borrado, simultáneamente, de los textos de la modernidad y de los de la posmodernidad.

Y es conveniente señalar que el que hubo de proclamarlo finalmente, Nietzsche, proclamó, también, a la vez, la muerte de la *verdad*[8], a la vez que afirmaba como única verdad la de ese goce pulsional que él llama *voluntad de dominio*.

Añadamos, tan sólo, que el que afrontó esa tarea encontró, en la locura, su destino.

Freud, la pulsión, el deseo

En el núcleo de las pesadillas de la modernidad late la presencia de ese cuerpo real, pulsional, que escapa a las categorías con las que el orden cognitivo trata de ceñirlo.

Por eso la modernidad, en su primera fase de expansión, produjo un síntoma: la histeria. Pero la psicología, modelada sobre la idea del Yo cognitivo, cartesiano, no podía por menos que permanecer ciega a él.

Por eso su ceguera habría de convertirse en violencia contra aquel que osó nombrarlo: Sigmund Freud: alguien que supo reconocer lo que, por lo demás, era evidente: que en el núcleo de los síntomas histéricos latía siempre el sexo, es decir, ese cuerpo pulsional que la realidad de la modernidad había excluido de su territorio.

Los psicólogos decían, de él, que daba demasiada importancia al sexo. Y siguen diciéndolo, lo que demuestra, entre otras cosas, que no van al cine, ni leen novelas. O, al menos, que dejan de ser psicólogos cuando lo hacen. Es decir, también, que ignoran su subjetividad cuando ejercen como psicólogos... Y por eso decretan –es el punto de vista de la Modernidad– que el sexo no tiene importancia, que no es más que un expediente funcional, biológico.

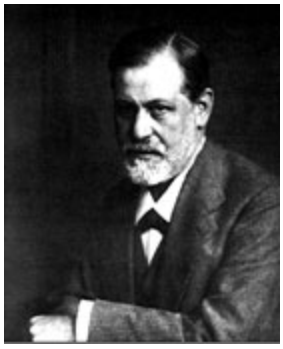
Freud, en cambio, afrontó la cuestión.

Y, sin embargo, es necesario añadir que era un hombre educado en la Modernidad, por decirlo así, un enciclopedista, alguien que creía en los ideales de la ciencia de su tiempo.

8 NIETZSCHE, Friedrich: 1887, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1972: p. 173:*"Cuando los cruzados cristianos tropezaron en Oriente con aquella invencible Orden de los Asesinos, con aquella Orden de espíritus libres par excellence, [...], recibieron [...] una indicación acerca de aquel símbolo y aquella frase-escudo, reservada sólo a los grados sumos, como su secretum:"Nada es verdadero, todo está permitido..." Pues bien, esto era libertad de espíritu, con ello se dejaba de creer en la verdad misma... [...] la "incondicional voluntad de verdad, es la fe en el ideal ascético mismo,[...] es la fe en un valor metafísico, en un valor en sí de la verdad."* P. 174:*"extraemos nuestro fuego de aquella hoguera encendida por una fe milenaria, por aquella fe cristiana que fue también la fe de Platón, la creencia de que Dios es la verdad, de que la verdad es divina... ¿Pero cómo es esto posible, si [...] Dios mismo se revela como nuestra más larga mentira? [...] Desde el instante en que la fe en Dios del ideal ascético es negada, hay también un nuevo problema: el del valor de la verdad. La voluntad de verdad necesita una crítica –con esto definimos nuestra propia tarea–, el valor de la verdad debe ser puesto en entredicho alguna vez, por vía experimental..."* P. 184:*"Este hecho de que la voluntad de verdad cobre consciencia de sí hace perecer de ahora en adelante –no cabe ninguna duda– la moral."*

Por eso, el primer modelo teórico con el que intentó ceñir la cuestión respondía plenamente a la lógica de la Modernidad.

Nos referimos al primer Freud: el que pensaba los procesos psíquicos como resultado del conflicto entre el Principio del Placer y el Principio de Realidad: frente a la demanda de placer del primero, correspondía al segundo introducir la represión que, conteniéndola, buscara las vías de su parcial satisfacción en la realidad.



Insistamos en que este primer Freud era moderno. Para él ambos principios respondían a una misma lógica esencial: la del Primer Principio de la Termodinámica, que establecía la tendencia universal al equilibrio. Lo que, en términos psíquicos, se traducía en la tendencia de la psique a la búsqueda del placer. Por eso veía en la construcción social que la ciencia moderna hacía posible la vía que habría de permitir la conquista de mayores dosis de placer para los hombres.

Podríamos decir que, en grandes líneas, ese fue el Freud de la IPA. Como también, en otra dirección, el Freud del que harían bandera los teóricos de la liberación sexual.

Atendamos al núcleo de su teoría: para Freud, los deseos reprimidos eran el resultado de la represión de las pulsiones. El nacimiento de la cultura era por eso concebido como el resultado de una represión primordial –la prohibición del incesto.

De ella nacía el objeto prohibido y la representación inconsciente de la escena de su posesión: el Fantasma. Con lo que la noción de deseo resultaba implícitamente definida como pulsión ligada a un objeto, es decir articulada, y determinada por una representación.

En este contexto, Freud hubo de definir un horizonte de salud: el síntoma neurótico aparecería como el resultado del fracaso de la represión. Frente a ello, los *individuos sanos* serían, escribió textualmente, los *que han logrado llevar a cabo, con todo éxito, la represión de sus tendencias inconscientes*[9].

9 FREUD, Sigmund: 1909, *Psicoanálisis (Conferencias de Clark)*, en *Obras Completas*, Vol. 5, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 1552.

De manera que el deseo bien reprimido abría un horizonte de la salud: el caracterizado por el acceso a la fase genital.

En ese contexto, Freud definió entonces tres modelos patológicos: la neurosis, la perversión, la psicosis. Tres modelos patológicos que eran definidos por oposición, o como desviaciones o fracturas de un cuarto –o primer– modelo psíquico: el de la salud, es decir, el de la *normalidad*.

Este modelo canónico es el Edipo. Pues el Edipo era, para Freud, no sólo el hecho de los deseos prohibidos edípicos –del niño hacia la madre y de la niña hacia el padre–, sino sobre todo el proceso en el que estos deseos emergían y eran superados y a través del cual habría de construirse la subjetividad humana.

La madurez genital constituía por eso, entonces, la cima del Edipo felizmente atravesado.

Hoy, sin embargo, ya no se concede importancia a la cuestión de la madurez genital: se tiende a relativizarla como una de esas cuestiones menores, vinculadas al conservadurismo de Freud como persona, cuando no se la rechaza netamente como un mito.

En cualquier caso, si prescindimos de la primacía de lo genital como punto de llegada del proceso de maduración sexual, buena parte del edificio teórico se derrumba. O se transforma en otra cosa, como sucede, precisamente, en la obra de Jacques Lacan[10]. Pues Freud, en todo momento, definió la neurosis y la perversión por su incapacidad de alcanzar ese estadio de la madurez genital.

10 Jacques LACAN: 1972/73: *Aún, Seminario 20*, Paidós, Barcelona, 1981, p. 137: *"En lo tocante al goce, hay que hacer responder a la falsa finalidad por lo que no es más que la pura falacia de un goce pretendidamente adecuado a la relación sexual. Bajo este concepto, todos los goces no son más que rivales de la finalidad que eso sería si el goce tuviera la menor relación con la relación sexual."*

Pero convendría llamar la atención en cualquier caso sobre el hecho de que hoy, en el contexto de la brutal crisis de natalidad que está viviendo Occidente, la cuestión alcanza una inesperada actualidad; pues la madurez genital propuesta por Freud se nos presenta como la condición misma de la reproducción biológica.

Y también: como la posibilidad de un goce de acuerdo con la Ley.

Freud dijo en más de una ocasión que intentó pero no pudo leer a Nietzsche. Pensamos que es evidente el motivo: Nietzsche ponía en cuestión los valores éticos y civilizatorios que él consideraba esenciales. Por eso no pudo leerlo, pero en buena medida hubo de encontrarse por sí mismo con su problemática.

Nos referimos al segundo Freud: aquel que se ve obligado a introducir, más allá de la dialéctica entre el Principio del Placer y el Principio de Realidad, ambos determinados por la tendencia a la estabilidad y el placer, otra tendencia que, precisamente, empujaba más allá –y fuera– del placer: lo llamó *Pulsión de Muerte*.

No nos consta que estuviera al día del descubrimiento, en el campo de la biología y de la física, del Segundo Principio de la Termodinámica, pero, en cualquier caso, esa nueva tendencia que aislaba en los procesos

psíquicos respondía enteramente a su lógica entrópica, pues constituía una tendencia ciega hacia la destrucción.

La manifestación culminante del vértigo que eso introdujo en el hombre que lo alumbraba se manifestó con toda nitidez en *El malestar de la cultura*[11]. Un libro en el que Freud constataba cómo se tambaleaban todos los ideales en los que él, a pesar de todo, creía.

11 FREUD, Sigmund: 1929, *El malestar de la cultura*, en *Obras Completas*, tomo XIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

La posterior obra de Lacan, quien sí había leído detenidamente la obra de Nietzsche y de ese discípulo de éste que fuera Bataille, aunque casi nunca los citara, constituye una elaboración que encuentra en este segundo Freud su punto de partida y, en ese sentido, un esfuerzo coherente por reelaborar la teoría psicoanalítica en función a los efectos de ese seísmo.

Y éste fue su punto de llegada: la crítica de ese modelo normalizado del Edipo que debiera conducir a la madurez genital.

Desde luego, ello no le condujo a rechazar la noción misma del complejo de Edipo, pero sí a emparentarla con la neurosis y la perversión. Por ello hubo de afirmar el carácter estructuralmente perverso del deseo humano[12].

12 LACAN, Jacques: 1957/58: *Seminario 5: Les formations de l'inconscient*, Seuil, Paris, 1998, p. 76: *"la cadena metonímica –en la que he situado la esencia de todo desplazamiento fetichista del deseo, dicho de otra manera, de su fijación antes, después, al lado, de todas formas a la puerta de su objeto natural. Se trata de la institución de ese fenómeno fundamental que se puede llamar la radical perversión de los deseos humanos."* P. 311: *"La relación orgánica del deseo con el significante... lo que en él hay de absolutamente problemático, irreductible y, hablando propiamente, perverso... eso que es el carácter esencial, viviente, de las manifestaciones del deseo humano, en primer plano del cual debemos colocar su carácter no solamente inadaptado e inadaptable, sino fundamentalmente marcado y pervertido."*

Lo que le llevó a cuestionar la posibilidad misma de un horizonte de salud, en la misma medida en que de ello deducía la existencia de tan sólo tres modelos psíquicos: neurosis, perversión, psicosis.

Con ello, Lacan se alineaba nítidamente en la estela de Nietzsche y por eso concebía el campo del goce como necesariamente externo al de la Ley.

Y así, frente a las mascaradas de lo imaginario, y a la mentira de lo simbólico, sólo un espacio quedaba para la verdad –y para el goce–: el de lo real.

Por ello, Lacan tendió a difuminar la diferencia entre las nociones de pulsión y de deseo. El auténtico deseo, tal y como habría de aislarlo en su *Ética del Psicoanálisis*, se descubría necesariamente pulsional. Al modo sadiano. Lo que le condujo a hacer de Antígona –contra el mismo Sófocles– una heroína psicopática[13].

13 LACAN, Jacques: 1959/60: *La Ética del Psicoanálisis, El Seminario 7*, Paidós, Barcelona, 1988, Buenos Aires: p. 314: *"el enigma que Antígona nos presenta... un ser inhumano."* P. 309: *" [Antígona] no conoce ni la compasión ni el temor [...]. Por eso, entre otras cosas, es el verdadero héroe."* P. 339: *"Antígona lleva hasta el límite la realización de lo que puede llamarse el deseo puro, el puro y simple deseo de muerte como tal. Ella encarna ese deseo. [...] "Ninguna mediación es aquí posible, salvo ese deseo, su caracter radicalmente destructivo. [...]. No hay nadie para asumir el crimen y la validez del crimen excepto Antígona. [...] Antígona elige ser pura y simplemente la guardiana del ser del criminal como tal.."*

Y por eso, también, hubo de rechazar un punto nuclear de la posición analítica freudiana: la compasión.

Freud, sin embargo, nunca dio este paso.

Desde luego, se vio obligado a reconocer que el Edipo canónico del que él hablaba no era nada abundante. Pero resolvió la cuestión con una sorprendente pirueta teórica: la de afirmar que la normalidad no era algo habitual sino, por el contrario, excepcional.

¿Juego de palabras? Creo que no: más bien enunciado literal: pues para Freud normalidad significaba *norma*, no *media estadística*.

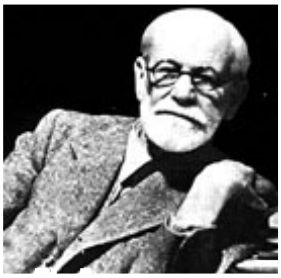
Por cierto que este desplazamiento semántico de las palabras *normal* y *normalidad*, por el que se separan del campo de la norma –que es el de la Ley– para aproximarse al campo matemático de la media –que es una medida: la constancia dominante– es ejemplar de los efectos del discurso de la ciencia.

Y es que ni siquiera ahora Freud podía hacerse nietzscheano: habría de aferrarse siempre, hasta el último momento de su vida, a sus ideales civilizatorios.

Optó entonces, pero nos encontramos ya ante el tercer Freud, por construir una Mitología: la de Eros contra Tánatos. De acuerdo con ella, lo real estaría habitado por dos tendencias contradictorias, una que impulsaría hacia la reproducción de la vida y otra que tendería hacia la aniquilación y la muerte. Es éste, digámoslo de paso, el otro Freud de la IPA.

Pero pienso evidente que Freud, aunque mantuvo esta proposición hasta el final, no dejó en ningún momento de constatar explícitamente su fragilidad. Hasta el punto de señalar que las llamadas pulsiones de vida muchas veces se descubrían habitadas por la pulsión de muerte.

Es un hecho, en cualquier caso, que no logró resolver la cuestión. Pero lo es también, aunque esto se ignore, que, en los últimos años de su vida abrió una nueva vía para intentar lograrlo.



El cuarto Freud: Rolland, Moisés

Quisiera por eso presentarles al cuarto Freud. Uno que apunta ya a la altura de *El malestar de la cultura*, más no en el plano de los enunciados teóricos de su discurso –emblemáticos del Freud del segundo periodo– sino en el plano de la enunciación.

Me refiero al Freud que abre su texto como una respuesta a la interrogación que Romain Rolland le formulara sobre lo que éste llamaba la *sensación oceánica* como núcleo de la experiencia religiosa.

Como es sabido, para responder a esa cuestión, Freud tematizó –y de manera en extremo fecunda– la problemática del origen del yo. Pero resulta evidente que él mismo no encontró satisfactoria su respuesta, no tanto en el plano teórico, como en el plano personal. Es decir, en ese plano en el que se había sentido personalmente tocado por la interpelación de Rolland –me refiero al plano de la interrogación que late en su enunciación.

Así dice, al final del libro, que lamenta no poder dar a los otros, a la gente, lo que piden. Es decir: una *palabra profética*[14].

Resulta evidente, pues, que Freud se sintió interpelado en un plano –el de lo que llamo la *palabra simbólica*– en el que no podía responder.

Mas si no pudo hacerlo en el plano de los enunciados teóricos, no dejó de escribir, en el plano de la enunciación, la importancia de esa cuestión a la que no lograba responder y lo hizo a través de la presencia explícita de Rolland en la obertura de su libro[15].

Además, en esa obertura, en el arranque mismo de su respuesta a Rolland e inmediatamente antes de introducirse en la problemática del origen del yo, hizo una brillante –aunque en ese momento innecesaria– consideración sobre las ruinas de Roma como símil de la configuración del inconsciente. –Y por cierto que introdujo la cuestión desde el punto de vista de un turista que trataba de reconstruir la Roma del pasado a través de sus ruinas.

Aparece, así, Roma: la ciudad más amada por Freud y, a la vez, aquella a la que su inconsciente ponía más obstáculos para acceder.

¿Por qué?

Porque allí le aguardaba Moisés –el profeta por antonomasia– y, como él mismo dijo en otro lugar cuando describió su primera visita a la ciudad, tenía miedo a encontrarse con su mirada:

"Ninguna otra escultura me ha producido jamás tan poderoso efecto. Cuantas veces he subido la empinada escalinata que conduce desde el feísimo Corso Cavour a la plaza solitaria, en la que se alza la abandonada iglesia, he

14 *"Así, me falta el ánimo necesario para erigirme en profeta ante mis contemporáneos, no quedándome más remedio que exponerme a sus reproches por no poder ofrecerles consuelo alguno. Pues, en el fondo, no es otra cosa lo que persiguen todos: los más frenéticos revolucionarios con el mismo celo que los creyentes más piadosos."* FREUD, Sigmund: 1929, *El malestar de la cultura*, en *Obras Completas*, tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 3067.

15 Y no caben ambigüedades sobre la densidad de esa presencia: en la figura de Rolland localiza Freud la presencia de unos ideales éticos en los que se reconoce, como quedará escrito en el comienzo del texto que, más adelante, habrá de dedicarle (FREUD, Sigmund: *Un trastorno de memoria en la Acrópolis (carta abierta a Romain Rolland en ocasión de su septuagésimo aniversario)* en *Obras Completas*, tomo IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 3328: *"Perentoriamente invitado a contribuir con algún escrito mío a la celebración de su septuagésimo cumpleaños, durante largo tiempo me he esforzado por hallar algo que pudiera ser, en algún sentido, digno de usted y que atinara a expresar mi admiración por su amor a la verdad, por el coraje de sus creencias, por su afección y devoción hacia la humanidad."*

intentado siempre sostener la mirada colérica del héroe bíblico, y en alguna ocasión me he deslizado temeroso fuera de la penumbra del interior, como si yo mismo perteneciera a aquellos a quienes fulminan sus ojos; a aquella chusma, incapaz de mantenerse fiel a convicción ninguna, que no quería esperar ni confiar, y se regocijaba ruidosamente al obtener de nuevo la ilusión del ídolo."[16]

16 FREUD, Sigmund: 1913, *El "Moisés" de Miguel Ángel* , en *Obras Completas*, tomoV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

Miedo, en suma, de no lograr estar a su altura.

Pero el diálogo abierto con Rolland no acaba ahí. Existe otra prueba, mucho más contundente, de que Freud no se encontraba satisfecho con su respuesta. En 1936, y con motivo del cumpleaños de Rolland, Freud le envió y dedicó uno de sus últimos textos, y sin duda el más personal de todos ellos: *Un trastorno de memoria en la Acrópolis*[17].

17 FREUD, Sigmund: *Un trastorno de memoria en la Acrópolis (carta abierta a Romain Rolland en ocasión de su septuagésimo aniversario)* en *Obras Completas*, tomo IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

En él describía las vicisitudes de su viaje como turista a la Acrópolis y las dificultades que él mismo se puso para llegar hasta allí. Y, sobre todo, la sensación de desrealización que vivió cuando lo logró a pesar de todo. En el núcleo de todo ello, emergía algo pendiente en la relación con su padre.

"La satisfacción de haber «llegado tan lejos» entraña seguramente un sentimiento de culpabilidad: hay en ello algo de malo, algo ancestralmente vedado. Trátase de algo vinculado con la crítica infantil contra el padre, con el menosprecio que sigue a la primera sobrevaloración infantil de su persona. Parecería que lo esencial del éxito consistiera en llegar más lejos que el propio padre y que tratar de superar al padre fuese aún algo prohibido. [...] el tema de Atenas y la Acrópolis contiene en sí mismo una alusión a la superioridad de los hijos, pues nuestro padre había sido comerciante, no había gozado de instrucción secundaria y Atenas no podía significar gran cosa para él. Lo que perturbó nuestro placer por el viaje a Atenas era, pues, un sentimiento de piedad."[18]

18 FREUD, Sigmund: *Un trastorno de memoria en la Acrópolis (carta abierta a Romain Rolland en ocasión de su septuagésimo aniversario)*, op. cit. p. 3334.

Un sentimiento inconsciente de culpabilidad hacia aquel padre que había dicho de él una vez: *este chico no llegará a nada*.[19]

19 Ernest JONES: *Vida y obra de Sigmund Freud*, Vol. III, Ediciones Horme, Buenos Aires, 1960, 1976, p. 27-28. FREUD, Sigmund: 1900: *La interpretación de los sueños*, en *Obras Completas*, tomo II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 479.

Pues bien: había llegado: allí estaba, en Atenas, en la misma Acrópolis, es decir, en la cuna de la cultura clásica.

Pero también, aunque esto no es mencionado allí, aquel mismo padre que una vez hubo de contarle cómo en su juventud un antisemita le había expulsado de la acera quitándole el gorro que llevaba puesto y tirándolo a la calle.

–*¿Y tú, ¿qué hiciste?* –pregunta un Freud adolescente.

–Dejar la acera y recoger la gorra.[20]

El joven Freud, avergonzado, eligió entonces como héroe a Aníbal, aquel semita a quien su padre, Amílcar, había hecho jurar que le vengaría de los romanos.

Y durante años y años, Freud siguió viviendo como una humillación vergonzante la conducta de su padre ante el antisemita.

Pero hay que añadir: cuando Freud escribe este texto se halla embarcado en su investigación sobre la figura histórica de Moisés.

Una investigación que le condujo a la más sorprendente de las hipótesis: Moisés sería el discípulo de Amenhotep IV, el faraón que introdujo sin éxito en Egipto la idea de un Dios único. Frente a la regresión que siguió a su muerte, Moisés trasmitió a los judíos sus creencias y partió con ellos en busca de la tierra prometida.

¿Por qué este interés tardío de Freud en el origen de la religión judía? ¿Para desmontarla? ¿Para demostrar las imposturas del discurso religioso? ¿Para terminar entonces, definitivamente, de deconstruirlo?

No, en ningún caso. Es el propio Freud quien nos lo dice, si queremos oírlo: si hasta entonces había pensado que la religión no era más que una ilusión con la que los hombres trataban de soportar el absurdo de un mundo que no estaba hecho para ellos, ahora, de pronto, reconocía haber descubierto que había, en ella, una verdad.

Y añade: *una verdad histórica*[21].

Se trata, para él, de la cuestión del origen y del fundamento de la Ley.

Pues Moisés es quien, en el texto bíblico, transmite al pueblo judío la ley de Dios –por eso también llamada *ley mosaica*. Está en juego, por ello mismo, el fundamento de la función del padre, en tanto soporte e introductor de la Ley. Y ese fundamento, el del padre y el de la ley, encuentra finalmente su origen –su verdad histórica– en el Dios monoteísta.

Se trata, en suma, permítanme que insista en esto, del movimiento opuesto al de la deconstrucción: no destinado a deconstruir la ley, a demostrar su ilusión de verdad, sino, por el contrario, decidido a rescatar precisamente su dimensión de verdad: en tanto verdad histórica, es decir, construida.

20 FREUD, Sigmund: 1900: *La interpretación de los sueños*, en *Obras Completas*, tomo II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 466.

21 Ernest JONES: *Vida y obra de Sigmund Freud*, Vol. III, Ediciones Horme, Buenos Aires, 1960, 1976, p. 213: *"En enero [de 1935] hizo a Lou Salomé una extensa descripción de varias páginas de sus ideas sobre Moisés y la religión. Culminaban en esta fórmula: «la religión no debe su fuerza a verdad alguna entendida al pie de la letra sino a la verdad histórica que contiene. (...) Además, la base histórica de todo lo que se refiere a Moisés no es lo bastante sólida como para servir de base a mis puntos de vista, valiosísimos a mi juicio. De modo que me mantengo en silencio. Me basta con poder creer yo mismo en la solución que propongo al problema. Esta idea me ha perseguido toda la vida». Poco después decía a Arnold Zweig, con quien mantenía una extensa correspondencia sobre el tema, que Moisés estaba acaparando todos sus pensamientos"*.

Y es entonces cuando hace una afirmación que nadie parece haber querido oír: que el Dios monoteísta que así nace, constituye no una mistificación más, sino un gran progreso de la espiritualidad humana:

"Moisés, el egipcio, había dado a una parte del pueblo una representación divina más espiritualizada y elevada, la noción de una deidad única y universal, tan dotada de infinita bondad como de omnipotencia, adversa a todo ceremonial y a toda magia; una deidad que impusiera al hombre el fin supremo de una vida dedicada a la verdad y a la justicia."[22]

22 FREUD, Sigmund: 1939: *Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos*, en *Obras Completas*, tomo IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 3269.

"La prohibición de representar a Dios por una imagen; es decir, a la obligación de venerar a un Dios que no es posible ver. [...] esta prohibición tuvo que ejercer, al ser aceptada, un profundo efecto, pues significaba subordinar la percepción sensorial a una idea decididamente abstracta, un triunfo de la intelectualidad sobre la sensualidad y, estrictamente considerada, una renuncia a los instintos, con todas sus consecuencias psicológicamente ineludibles."[23]

23 FREUD, Sigmund: 1939: *op. cit.*, p. 3309.

¿Un mito?

Desde luego: pero un mito eficaz, productivo, capaz de surcar lo real y configurarlo.

Pues se trata, aunque Freud no llegará a decirlo, del Dios que, con su novedad histórica, hace posible el Edipo, en cuanto éste no se reduce a la prohibición del incesto, sino que constituye un nuevo modelo –y habría que añadir: específicamente occidental– de construcción de la subjetividad humana.

Y uno, precisamente, que focaliza la pulsión en la vía de la madurez genital y de la procreación. Pues no creo que sea necesario recordar que el Dios mosaico, el Dios de la Ley, formula este mandato: *creced y reproduciros*. Y *repetid mi nombre*.

¿Qué nombre? Precisamente ese que constituye el fundamento mismo de la función paterna.

Y no introduzco con esto una mera especulación, sino que hablo de un mecanismo extraordinariamente concreto que durante siglos incluyó el mensaje paterno: pues el padre simbólico que enuncia la Ley no es invulnerable, mucho menos omnipotente, la eficacia de su función pasa por la afirmación, dirigida al hijo, de que él no es la Ley sino sólo quien la enuncia y, así, la transmite.

Y que por eso si él falla, si alguna vez no está a la altura de su fun-

ción, es él quien falla y no la Ley. Pues permanece ahí en cualquier caso, como lugar y fundamento de la ley, el padre de los padres, es decir, Dios.

¿Y acaso no es eso cierto? ¿No es eso lo que el Génesis demuestra en su comienzo? ¿Que si existe genealogía, que si existe historia del pueblo bíblico es porque se mantiene, generación tras generación, la cadena de los hombres que repiten y transmiten la palabra *Dios*?

Es decir: la cadena de los hombres cuyos actos de enunciación hacen posible la existencia, en el mundo de lo real, de esa nueva cosa real que es la palabra *Dios*.

O podríamos decir, tan sólo: la palabra. Pues, como se sabe, el Dios del Génesis no es otra cosa que eso. –No digo el signo o el significante, sino, precisamente, la palabra real, realmente enunciada: el verbo[24]. Es decir: el fundamento mismo del relato. –Y por cierto, ¿no es eso, un relato, y por cierto que uno a la vez construido y verdadero, lo único que puede rescatar al sujeto de su neurosis?

24 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "En el principio fue el Verbo. Palabra versus Signo", en *TramayFondo*, nº 5, Madrid, 1998.

Dios, y en su estela ese sujeto que nace en el proceso de Edipo, posee, entonces, su verdad histórica. O en otros términos: nace de un acto heroico: el de ese hombre que renuncia a todo para embarcarse con un pueblo de esclavos en la busca de la tierra prometida. Y en ello se ve bien en qué medida un héroe es, también, necesariamente, un profeta: alguien que formula una promesa sobre el futuro y compromete su vida en la tarea de sustentarla.

Es cuestión de tiempo, de insistencia –de obcecación– y, por supuesto, de relevo simbólico, de paso del testigo a otros héroes que soporten el peso de la cadena, el que eso, tarde o temprano, produzca efectos en el único mundo que existe: el mundo de lo real.

Hoy, sin embargo, está de moda burlarse de los profetas. Lo que demuestra que ya no somos capaces ni siquiera de percibir la novedad histórica que la revolución mosaica introdujo en la historia de la mitología. Pues si hasta entonces los mitos no convocaban a otra cosa que a un siempre repetido retorno a los orígenes, con ella, por primera vez, la mitología se proyectó al futuro: se convirtió en proyecto histórico: el proyecto, tan mitológico como histórico, de un mundo más digno para los hombres.

Pero quisiera llamarles la atención de la percepción que Freud tiene, ya a la altura de 1913, en un texto que lleva por título *El "Moisés" de Miguel Ángel*[25] de ese acto de heroísmo.

25 FREUD, Sigmund: 1913, *El "Moisés" de Miguel Ángel*, en *Obras Completas*, tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

Su ejemplar análisis textual de la escultura de Miguel Ángel le conduce a descubrir un gesto que entra en contradicción con el relato bíblico mismo. Se trata, propiamente, del punto de ignición de la obra: en el momento de la ira que en él produce la visión de su pueblo entregado a la adoración de los ídolos –y por cierto que del más idiota y actual de todos ellos: el becerro de oro–, en vez de disponerse a arrojar sobre su pueblo las tablas de la ley, se vuelve hacia éstas, protegiéndolas.

¿Contiene su pulsión para salvaguardar la ley? En cierto modo, pero pienso que esta es, después de todo, una manera incorrecta de decirlo. Por el contrario: encuentra, para su pulsión, una vía articulada por la ley –una no menos gozosa pero sí más pura. Y sobre todo: una vía en la que el goce, el contacto y el dolor de lo real, encuentra su sentido: y por ello, en el sentido literal del término, logra merecer la pena.

Y deberíamos añadir: en ese gesto se funda el ser. Pues, en mi opinión, el ser no es lo real, ni tampoco un espejismo.

El ser es la conciencia que resiste en, a, lo real.

Después de todo, ¿no nos brinda así Miguel Ángel, en su Moisés, una excelente articulación de lo que constituye al sujeto?

Vemos allí, por cierto, no un sujeto vacío, inexistente, espejismo del lenguaje destinado a disolverse en el fantasma –como diría Lacan–, sino, por el contrario, un sujeto sujeto a la palabra –verdadera– que lo constituye.

¿Y no es, por lo demás, el viaje intelectual que conduce a Freud de la Acrópolis a Moisés, uno destinado a reencontrase finalmente con su propio padre? Recordemos la escena que está en el núcleo del reproche y de la humillación: la de ese judío arrojado de la acera que se somete a la agresión que le infringe el dominador.

Hay, desde luego, humillación, en la anécdota enunciada. Ahora bien, ¿qué hay en el plano de la enunciación, es decir, en ese plano que es el de la verdad[26]?

Diría yo que la más digna enseñanza. La de un padre que –y pienso que no puede haber de ello la menor duda, dado el alto coste para su narcisismo que ese acto supone– acata y transmite la esencia misma de la Ley –y no hay otra Ley que la Ley de la palabra–: uno que dice la verdad. En un acto, por ello fundante, de donación simbólica.

26 Trataremos de argumentarlo bajo la rúbrica de *Teoría de la Verdad* en un próximo número de esta revista.

El Edipo canónico

Esta es, entonces, la tesis que formulamos: que ese último y colosal esfuerzo teórico de Freud tenía por objeto encontrar el fundamento que permitiera reconstruir el Edipo canónico como el centro mismo de un psicoanálisis capaz de escapar del callejón sin salida de la deconstrucción.

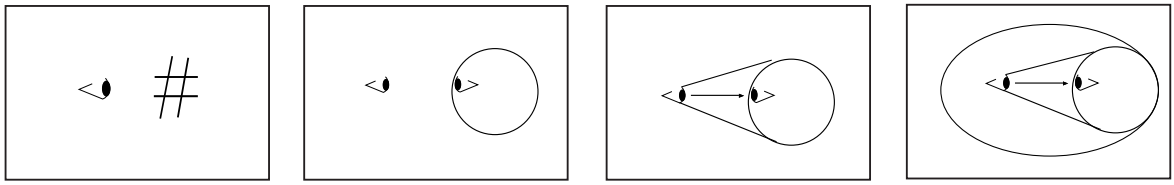
El modelo que ofrecemos en lo que sigue podría encontrarse en algún lugar de su estela[27].

27 Algunos de los presupuestos de este modelo se encuentran argumentados en "El Texto: Tres Registros y una Dimensión", en *TramayFondo* nº 1, Madrid, 1996.

En el principio era el caos:

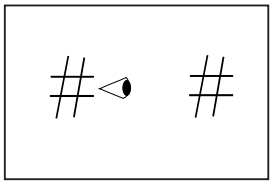
El ojo es una buena imagen de esa pantalla de sensaciones bombardeada por la energía de lo real destinada a convertirse en conciencia.

Cierta figura constante se coloca frente a él, eclipsando el fondo de lo real.
Llamémosla la Imago Primordial.



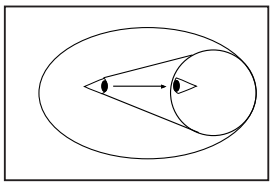
No hay todavía Yo, pero está ya ahí, desde el principio, la pulsión.
Y la Imago Primordial se manifiesta capaz de absorber toda esa pulsión.

Puede ser definida, por tanto, como el gran focalizador de la pulsión.
El individuo se vive, entonces, integrado, configurado en un espacio de placer generado por la Imago Primordial.

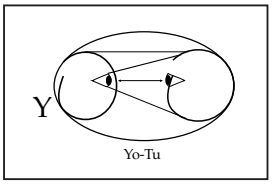


Cuando desaparece, el fondo de lo real retorna.
Tiene lugar entonces una vivencia de angustia, de desintegración.

Pero la Imago Primordial retorna periódicamente.
Y constituye, por eso, el fundamento de lo imaginario.

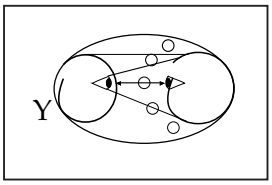


El Yo se constituye en lo imaginario, por identificación, sobre el modelo de omnipotencia que la Imago Primordial encarna.



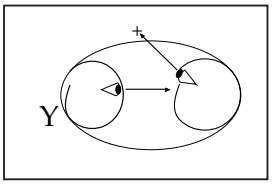
Su localización es producto del funcionamiento del orden semiótico de la lengua materna: yo – tu.

Y junto al Yo y al Tú emergen los objetos: emanaciones diferenciadas, pues tienen un nombre, pero emanaciones del halo de la figura Primordial.

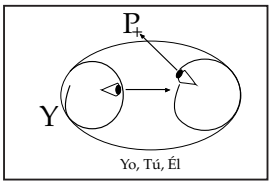


He aquí el fundamento de lo que llamamos intersubjetividad: el despliegue comunicativo y del juego del tu y yo.

Que demuestra, digámoslo de paso, que la intersubjetividad no tiene nada que ver con la autentica subjetividad, a la que, para diferenciarla, convendría denominar intrasubjetividad.

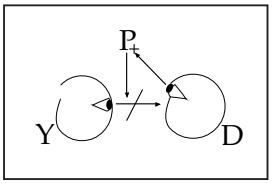


Pero, en un momento dado, la mirada de la Imago Primordial se separa del eje pulsional, apunta hacia fuera, localiza algo.
El deseo se ve por primera vez: señala a algo que ella no tiene.



De manera que, en ella, algo falta. Cierta hendidura queda desde entonces asociada a quien sin embargo posee el halo de la Imago Primordial.

Y ese algo quien lo tiene, les recuerdo que les estoy hablando del Edipo canónico, es el padre.

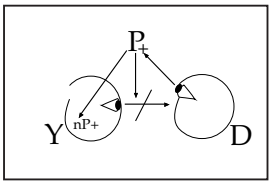


El Padre enuncia la prohibición del incesto y amenaza de castración.

Emerge, pues, con él, una función del lenguaje que escapa a la lengua materna, semiótica: la función simbólica –una palabra que no puede ser entendida, pues no tiene por correlato objeto alguno: la palabra *no*.

De esta prohibición nace el Objeto de Deseo en tanto Objeto prohibido. Es decir: la prohibición funda el deseo.
¿Se limita a ello la función del padre?
Pienso que no.

La función simbólica del lenguaje no se limita a la prohibición.
Incluye, también, un acto de fundación.
El padre no sólo prohíbe: también nombra.



El acto de fundación que funda al sujeto: ese sí mismo del individuo: eres. Pero no eres quien crees ser: no eres esa Imago de omnipotencia de la que procede tu yo.

Tu nombre escribe tu singularidad.
Hay, en ello, pues, un acto de Donación simbólica.
¿De dónde obtiene su primer valor el valor esa palabra que nombra?
Del deseo de la madre en tanto retorna sobre el sujeto a través de la mediación simbólica por el lugar tercero del padre.

Lo que falla en la psicosis no es propiamente el Nombre del Padre: casi todos los psicóticos tienen apellido.

Lo que falla es el nombre del hijo: Van Gogh, Dalí, también Althusser: todos ellos reciben el nombre de un muerto.
Pero no es esto lo crucial: todos recibimos el nombre de innumerables muertos que nos preceden en la cadena simbólica de la filiación.
Lo crucial es que reciben el nombre de un muerto del que sus madres no se han desprendido.

Por eso, el psicótico es un hijo sin nombre. De ello precisamente trata el mito de Abraham: *Sacrifícame, tu bien más precioso. Dámelo: no es tuyo.*

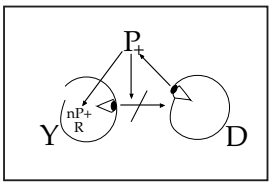
¿Un Dios cruel? Pienso que no: uno que dice, al padre como a la madre, que el hijo no es suyo: que no puede ser objeto de su pulsión, que tiene derecho a ser.

De manera que el Padre simbólico no es el Nombre del Padre.

El padre simbólico no es un significante, es un enunciador: el que nombra al hijo. El que le da nombre. Y el que, a diferencia del padre de Schreber, o de la madre de Leolo, se lo prohíbe a sí mismo en tanto objeto para su pulsión.

¿Quieren una prueba suplementaria?
¿No se han dado cuenta cómo la manifestación extrema del relato siniestro conduce, en el cine contemporáneo, al rito negro del asesinato del hijo?: *El acorazado Potemkin, La Edad de Oro, Fausto, M el vampiro de Düsseldorf, Persona, Inseparables, Henry, retrato de un asesino, Twin Peaks, La mosca, Seven*, para acabar en ese film que constituye la más neta enunciación psicopática, que es *Funny Games*.

El neurótico, por su parte, ha conocido la prohibición y la nominación. Pero le falta algo.
¿Qué?
Precisamente eso que se construye en la experiencia del diván: un relato.



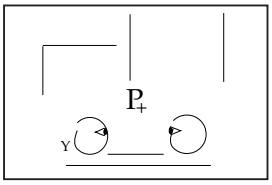
¿Por qué aparece el síntoma?
Porque falla el símbolo capaz de guiar al deseo del niño fuera del espacio edípico.

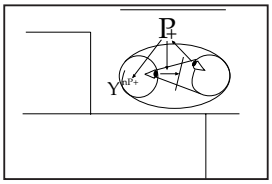
El Padre Simbólico no sólo Prohíbe y Nombra. También Promete. Es decir: da un relato simbólico.

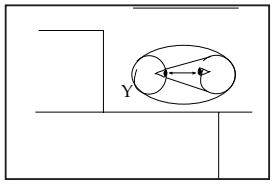
Pues lo singular, el sí mismo que hace al sujeto, para poder localizarse, para poder escribirse, necesita un relato.

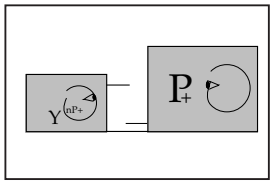
Ahora bien: ¿De dónde reciben ese nombre y ese relato sus credenciales de verdad?

Inscribamos el proceso en el texto más amplio que lo conforma.

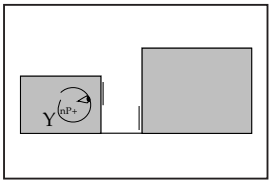


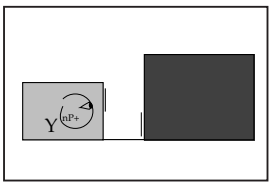


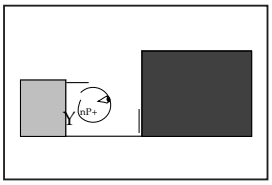




Al principio, estos espacios no se perciben como diferenciados. Pero están ahí ya prefigurados.







Por ejemplo: el dormitorio de los padres, el salón comedor, el dormitorio del hijo...

Un pasillo separa dos dormitorios.

Sus puertas se cierran. La Imago Primordial no alimenta ya al Yo.
El niño está solo.

La noche es larga y oscura. Y el Yo se vive amenazado de desintegración.

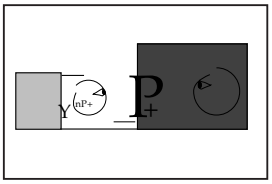
Sobre todo, a veces, cuando algo arde en el dormitorio de los padres.
Sus llamas cobran la forma de ruido y de gemidos.
Diríase que es la Imago Primordial misma la que se encuentra en llamas.

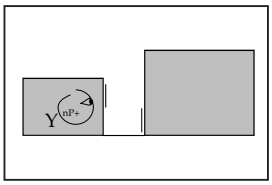
El niño corre hacia allí, golpea la puerta.

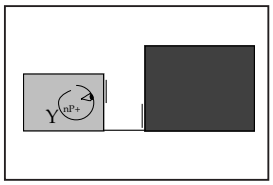
Pero el padre, con su envergadura (y esta palabra se escribe con v: habla de una *verga dura*) se interpone.

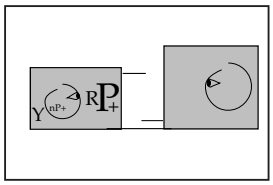
Formula el tabú: marca como prohibido, es decir, como sagrado, ese dormitorio donde la Imago Primordial arde.

Y nombra como pesadilla la angustia del niño, esas llamas que le impiden dormir.









El niño retorna a la soledad de su habitación y de su angustia.

Y el lugar tabú, sagrado, arde, esa misma noche u otra semejante, de nuevo.

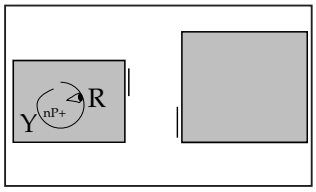
El padre, esta vez, se introduce en la habitación del niño. Y aplaca su angustia con relatos.

¿Cuál es, o más bien era, la estructura de esos relatos?: Un Destinador que formula una orden: partir. Y encomienda una tarea.

Promete, que cuando la tarea sea realizada, poseerá el objeto –la princesa.

Pero sólo entonces. De manera que esa tarea media entre el sujeto y el objeto. Y cualifica al sujeto como héroe capaz de afrontar a ese objeto, es decir, a la mujer.

Y esto es lo que hay en el núcleo de todos esos relatos, si de verdad son relatos simbólicos: la roca dura: la violencia, la pulsión, lo real.

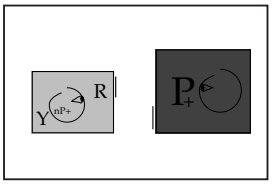


El relato construye un espacio de conciencia para eso.

El relato da al sujeto el tejido simbólico que articula, deberíamos decir, literalmente, que escribe, su pulsión como deseo.

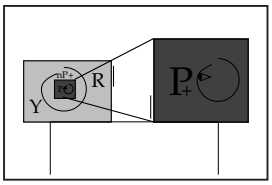
El relato no es sin más una de esas narraciones que describe la semiótica.

Pues, aunque está tejido con significantes, su eficacia depende de que estos alcancen el estatuto de palabras pronunciadas, enunciadas, no en cualquier momento, sino en ese momento de vértigo, de desintegración, presidido por el shock de las llamas en las que la Imago Primordial se abrasa. Y no por cualquiera, sino por aquel héroe que sabe del goce y del origen.



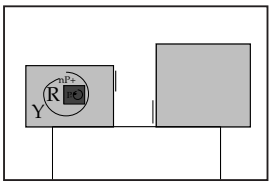
¿Y acaso no obtuvo Moisés las tablas de la Ley de un fuego incandescente?

La palabra verdadera. Palabra que procede del goce y sobrevive a él.



El niño, entonces, elabora, simboliza la Escena Primordial en su sueño. La cifra en su interior.

Nace, así, el inconsciente, en cuyo núcleo late esa roca dura que es la Escena Primordial, pero también el relato que la ciñe y simboliza. De manera que la conciencia se templa a cierta distancia de las llamas de la Imago primordial.



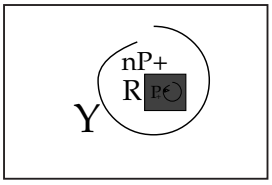
Cómo sujetar el Yo: con una herida: un punto de ignición.

Esto es, pues, lo que sujeta: nP+Relato.

Lacan habla de la falta de ser. Y pienso que se equivoca, lexicaliza, conceptualiza mal: El ser es.

No hay, en el núcleo, un vacío: hay, en cambio, experiencia.

¿Cuál es la materialidad del inconsciente?



Por una parte, sin duda, la de las pulsiones: ellas conforman el Ello. Pero por otro la del texto: pues ello habla.

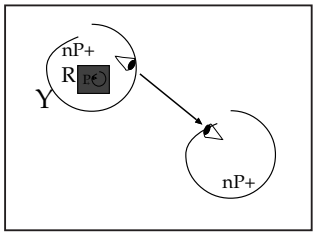
Es, por eso, inexacto decir que hay un lenguaje ahí: el *lenguaje del inconsciente*. Es más exacto, por el contrario, decir: porque el lenguaje existe, hay ahí, en el inconsciente, un texto.

Uno estructurado por la Ley del Relato simbólico. Cuya tarea, como habrán visto, no estriba en prohibir el goce, sino en darle sentido.

Y, para ello lo localiza en el interior, en un lugar semejante a aquel que nuestros antepasados llamaban *alma*.

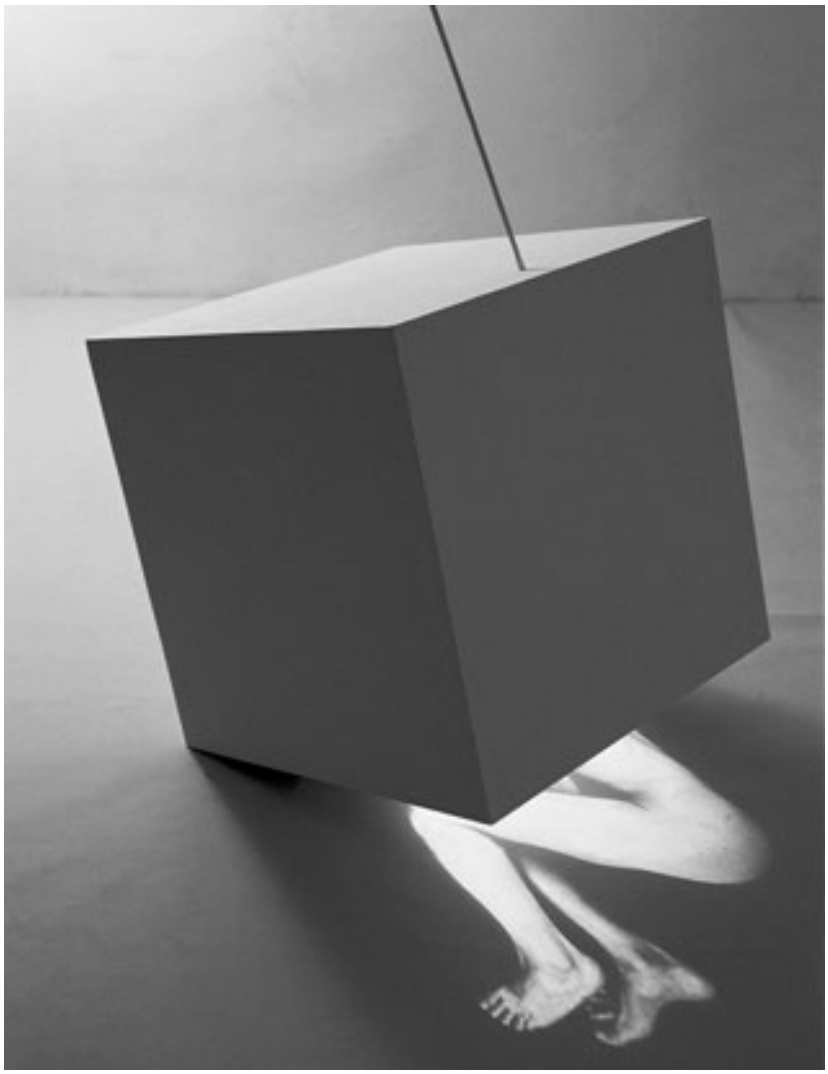
Existe ahora un Yo constituido y separado de su objeto.

Un Yo sujeto a un sujeto, por tanto.



Tal es, en suma, el trayecto de la construcción del sujeto y de su Deseo.

Y, también por ello, la posibilidad de un goce que pueda ser ya no siniestro sino sublime.



Daniel Canogar
Contrabalanza

Van Gogh, el sembrador de sueños

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

El Nombre

El carácter trágico de la biografía de Vincent viene determinado desde su origen por el nombre. Un nombre que le remite al lugar del primogénito de los van Gogh: un niño fracasado, que no encontró acomodo; nacido y muerto, o nacido muerto.

Aunque en la biografía de Vincent escrita por su hermana Elisabeth no se mencione siquiera la existencia de un primer hermano –cuya pérdida constituyó sin duda un hecho oscuro– la cronología que la acompaña anota la presencia de un primer Vincent nacido muerto. En la edición moderna de las *Cartas a Théo* supervisada por el sobrino de Vincent, "El Ingeniero", se dice en cambio que el niño sobrevivió 6 meses. Su tumba puede hallarse en el cementerio de Zundert, lo que podría indicar que el pequeño fue bautizado. Sin embargo entre los caracteres que esculpen su nombre –Vincent van Gogh– y los correspondientes a la cita bíblica –*dejad que los niños vengan a mí*– sólo se ha inscrito en la lápida la cifra de un año –1852–, sin que podamos datar con exactitud la fecha de su muerte.

Lápida

Si el primer niño murió a comienzos de otoño, cuando tenía seis meses, y Vincent nació el 30 de Marzo –exactamente el mismo día que su hermano– del año siguiente –1853–, su madre debía estar embarazada de tres meses cuando el primer Vincent falleció. Podría considerarse entonces la posibilidad de que el duelo materno afectara a Vincent desde los tres primeros meses de gestación.

Considerando, en cambio, el caso de que el niño hubiera nacido muerto, no sería ya la gestación de Vincent, sino su concepción, lo afectado por la pérdida.

Sin embargo nada sabemos de esa pérdida, si no es su ausencia misma en el discurso familiar. Transcurridos unos meses del traumático hecho –tanto más traumático cuanto menos inscrito en alguna estructura de simbolización– hubo de nacer Vincent, el segundo hijo de Pa y Moe, destinado no tanto a colmar el vacío por la falta del primero, como a cargar con la culpa de su muerte.

Pero dado que el origen de esa culpa no es nombrado, Vincent no podrá saldarla. Deberá vivir en cambio atravesado por una mirada materna en la que latirá siempre la pregunta por el otro. Un fantasma que ella realimentará con la insatisfacción profunda de su aliento, con avidez ciega, más propia de una parca.

Vincent no llegó a comprender nunca la frialdad e incluso el cruel rechazo de su madre, que siempre interpretó como tristeza.

Por eso cuando más tarde, en Nuenen, intente articular el dolor de haber sido rechazado, abandonado como un perro, de no haber sido tolerado sino como miembro maldito, sólo podrá expresarlo de forma impersonal, como aludiendo a una entidad metafísica familiar: *"S**e sospecha de mí** alguna cosa –algo muy vago, que está en el aire"*.

La Casa

Ligado desde su origen a la tierra, Vincent depositó en la Naturaleza un amor y una fe intacta.

Su mirada se forjó en torno al cementerio, sobrevolando la pequeña tumba de su hermano como cada Domingo en Zundert, retornando siempre a la tierra, su cuna, en forma de surco o zanja, de mina o de trinchera.

Cuando en el primer acceso de locura regrese en su delirio a Zundert, evocará precisamente, tras recorrer las habitaciones de la casa sin detenerse en ninguna, los caminos que de ella parten y que la circundan, los alrededores y, sobre todo, el cementerio, ejerciendo sobre él una atracción oscura:

*"cada sendero, cada planta del jardín, la vista de los campos, los vecinos, el **cementerio,** la iglesia, nuestra huerta de la parte trasera, **bajando hasta el nido de la picaza en la alta acacia del cementerio"**.*

Este recuerdo, que encierra quizá su soledad, su más íntima experiencia, es recreado ahora con la urgencia de compartirlo con Moe. En él reside la clave de cierre del delirio, pues no puede ser inscrita la subjetividad, en último término, si no es en el discurso del Otro. En cualquier otro caso: O nadie, o madre y yo –o madre o yo:

*No queda **nadie** que recuerde todo esto como no sea **madre y yo.***

Boceto del Jardín de Etten, (1888)

Quizá porque vivió siempre lejos de su casa, Vincent padeció el impulso de regresar a ella cada año, con el solsticio de invierno, coincidiendo con la "muerte" solar. Y durante los últimos dos años y medio de locura la Navidad coincidirá siempre con las crisis.

Cementerio (1883, carta 325)

Vincent sufre su primer acceso grave de locura la noche del 23 de Diciembre de 1888, víspera de Nochebuena. Los días anteriores Gauguin y él habían discutido. No es sencilla la convivencia entre estos dos hombres de fuerte voluntad creadora, y parece que Vincent no se pliega a su dominio. Sintiéndose traicionado ante el anuncio del abandono de su amigo, Vincent regresa a la casa vacía, –La Casa Amarilla– y se corta la oreja derecha o más exactamente su lóbulo inferior, con una navaja de afeitar. Quizá confundiendo en una misma acción ejecutor y víctima, bestia oscura y matador. Vincent ha asistido a algunas corridas en la plaza de Arlés, donde ha podido ver "humillar", "torear" y sacrificar a los toros. La oreja es el trofeo que el torero brinda a su dama, y Vincent, cubriendo su herida con una boina, lleva la suya a Rachel.

La silla de Vincent en Arlés (1888)

Podría pensarse que Vincent experimentó algún tipo de humillación en su relación con Gauguin, y que ésta tuvo que ver con su forma especial de relación con las mujeres. Algo que quizá ponía en entredicho su virilidad estaba en juego cuando Gauguin le acusa de acudir a su cuarto de noche, mientras él duerme. En cualquier caso, Vincent hace entrega del trofeo a Rachel –su dama, la única que él solicita en el burdel–, como si ella hubiera tomado parte en su vergüenza.

La silla de Gauguin (1888)

El año siguiente, en el asilo de Saint Rémy, la última Navidad de su vida, el delirio le llevará a desear volver a casa de su madre, a la que no ha regresado durante los últimos cinco años desde que fuera expulsado de Nuenen bajo acusaciones tan infamantes como absurdas a las que ella no fue precisamente ajena. Le escribe el día 20, anunciándole una visita imaginaria:

"hacia finales de año iré una vez más a darte los buenos días. Dirás que lo he olvidado varias veces".

Tristeza (1885)

Girasoles (1888)

La Habitación en Arlés (1888)

La Arlesiana (Señora Ginoux con guantes y parasol, 1888)

Visita en cambio a Madame Ginoux, la que fue su patrona en Arlés, tras lo cual, y próximo ya el nacimiento del hijo de su hermano Théo, sufre la peor de las crisis.

Vincent tuvo siempre por costumbre dibujar las casas en las que vivió, vinculadas de una forma u otra a figuras femeninas, pero sólo en dos ocasiones poseyó algo en cierto modo parecido a un nido propio. La primera en La Haya, cuando acogió en ella a Sien embarazada, con su hija María, y tras su alumbramiento al pequeño Willem. Esta será la única familia de Vincent pero, como le solía suceder con sus modelos, le resultará difícil conservarla.

La segunda será *La Casa Amarilla*, para cuya decoración realizó muchas de sus mejores obras. Allí posará para Gauguin y para él, durante una hora, Madame Ginoux, originando la serie de *La Arlesiana*.

La Culpa

Aunque nada se diga de una falta, o precisamente por ello, podemos percibir su huella a través de la culpa, su principal producto, presente siempre como una radiación de fondo. Ninguno de los varones van Gogh se vio enteramente libre de ella.

Vincent y Théo sufrían desde su juventud estados melancólicos que, al menos para el primero, alternaban con fases de exaltación maníaca ligados a una intensa productividad. Durante los últimos dos años y medio de locura, Vincent produjo de forma desesperada, febrilmente. Sus mejores obras fueron concebidas y realizadas durante este periodo de su vida en el que luchó contra la desintegración de su conciencia, es decir, contra la muerte psíquica. Vincent se disparó en el estómago a los 37 años, presumiblemente en estado de conciencia lúcida –lo que le permitió, entre otras cosas, volver andando a la posada, subir a la buhardilla y tenderse en la cama–, que conservará hasta el último instante de su muerte.

Théo en cambio, alcanzada la crítica edad de 33 años, perdió la razón de forma inmediata a la muerte de su hermano, sumergiéndose en un estado depresivo que habría de conducirle a la muerte, seis meses más tarde, sin llegar a recobrar la conciencia. El tercero de los hermanos, el pequeño Cor, se suicidará como Vincent lejos de su tierra natal y de su casa, solo, siguiendo la tónica macabra de repetir las fechas, a los 33 años.

Sería incluso concebible la idea de que la prematura muerte de su padre –a los 63 años–, pudiera estar relacionada con el excesivo peso de la culpa, en esa forma inaprensible y sutil –doblemente maligna– que produciría una falta absoluta de amor oculta tras la apariencia de tristeza.

Una falta de amor y una tristeza cuyo producto es la culpa y que, evidentemente, procede de la madre, como lo muestra el hecho de que sólo Moe y sus hijas permanezcan a salvo de ella, con la excepción de Wil, la única entre sus hermanas en mostrar afecto a Vincent, y que terminaría sus días sola en el manicomio en el que había permanecido internada durante casi cuarenta años.

Y sin embargo, había sido Vincent el designado como víctima, como principal destinatario de esa culpa: la culpa de no ser el otro, el primero, sino el causante de la tristeza materna; algo que le convierte en un niño "extraño", en una operación familiar en la que consintieron todos, incluidos su padre y su hermano Théo. Lo que arroja cierta luz sobre la extraña relación que mantuvo con ellos.

Anciano llorando en una silla (1882)

Cuando tras su primer fracaso amoroso Vincent se entregó a la tarea de misionero convirtiéndose en "el cristo de la mina de carbón" –como fue apodado en el Borinage–, uno de los episodios más largos de melancolía –y de los más negros de su vida–, su padre le escribió una carta en la que le enviaba unos versos que ambos conocían muy bien:

"¿Quién nos librará plenamente, para siempre / del cuerpo de este muerto bajo el yugo encorvado?"

A las puertas de la eternidad

Sin embargo, algo debió salir mal en la delegación de la culpa a Vincent por parte de su padre; a Pa *le fallará el corazón* en Nuenen, precisamente cuando su hijo Vincent, que ha asumido ya plenamente su identidad de pintor, se instale en el par de humildes habitaciones anejas a la iglesia católica. Ha tenido también lugar el desagradable episodio por el que la vecina Margot, enamorada en su inconsciencia de Vincent, se ha vuelto loca tras la intervención en contra de las mujeres de la familia del propio Vincent. Pero sobre todo es el otro sacerdote de Nuenen, el "padre" católico, quien acoge a Vincent en su granero cuando es expulsado del hogar familiar definitivamente. El corazón de Pa quizá no fue lo suficientemente fuerte como para soportar la violenta situación que mudamente Vincent, que se ha instalado lo más cerca posible de su casa, le pone ante los ojos –y quizá es a él mismo a quien ve: la arbitraria discriminación, el abandono, el cruel rechazo del que es objeto.

Théo por su parte, si aparentemente goza de una posición menos gris, es sin embargo aún más vulnerable, y experimenta un proceso inverso al de su hermano. En Goupil, donde Vincent ha fracasado, Théo triunfa. Moe se refiere a él como "su corona". Como contrapartida Théo habrá de sostener económicamente a sus padres de por vida. Y deberá tomar además a su cargo la manutención de Vincent, a quien todos los meses pasará una pensión de unos 150 francos.

Théo estaba llamado a ser, para la mitología familiar de Pa y Moe, el legítimo heredero del rico tío Cent quien, ya retirado, envejecía sin hijos. En realidad Théo no heredará nunca otra cosa que un empleo, un contrato que le ligará de por vida a la firma Goupil hasta el punto de sentirse explotado y al mismo tiempo incapaz de liberarse. Finalmente su supuesto "nombre" como marchante, su apellido, se revela como lo que es, una cadena de vasallaje que sólo le depara humillación. Cuando, muerto ya su padre y tras desposar a Jo, acuda a sus tíos Cent y Cor en busca de ayuda financiera para instalarse por su cuenta, no encontrará ningún reconocimiento, ni la menor retribución por los servicios prestados.

Su último acto voluntario quizá sea por eso enfrentarse a sus jefes y, a continuación, volverse loco. En realidad tiene que afrontar su nueva posición de padre –su hijo Vincent tiene ya 6 meses– y lo hace equivocadamente; en lugar de reconocer su propia posición de víctima designa en su lugar, una vez más, a su hermano. El último episodio de su relación con Vincent será el anuncio del retiro de su pensión, al mismo tiempo que la de Moe.

Por eso, será Théo quien termine de colocar a Vincent literalmente en el disparadero. Lo que, a su vez, constituirá su fin; porque su mente, porque quizá lo ha deseado, no podrá soportar la consumación del sacrificio.

Dos nuevos elementos pudieron resultar cruciales para Théo en este momento. El primero su reciente posición de padre, digamos real, y por tanto, y por vez primera, cabeza de familia. En segundo lugar, el hecho de que, estando ya la batalla de los impresionistas ganada en lo esencial, Vincent podía haber empezado a dar la suya con ciertas posibilidades de éxito.

Théo retira precisamente entonces, cuando Vincent podía haber empezado a ser alguien por su cuenta, la protección a su hermano, que ha trabajado para él sin descanso desde que suscribieran su pacto infernal en Nuenen:

"Desde luego, te enviaré todos los meses mis cuadros. Esos cuadros serán, como tú dices, ***propiedad tuya.*** *Estoy totalmente de acuerdo en que tengas todo el derecho de no mostrarlos a nadie si no quieres y no tendré* ***nada que objetar si los quieres destruir****".*

La Muerte

Condenado desde la cuna a una tumba en la que poder ser objeto al fin de la compasión materna, Vincent conjugará la muerte en femenino, bajo el significante tierra. El color de su paleta holandesa es oscuro, como dominado por ella. Cuadros llenos de sombras y grises, de semitonos, el lenguaje de la oscuridad que admirara en Velázquez. Ocre, betún, hollín, bistre, colores opacos por excelencia.

Mujer pelando patatas (1885)

A partir de su estancia en Amberes, tras la ruptura con Sien y su expulsión de Nuenen, Vincent descubre los desnudos de Rubens, y se propone *"hacer claros"* los colores oscuros.

Labrador (1885)

Su paleta se irá iluminando en París, junto a los impresionistas, hacia gamas transparentes.

Finalmente, en su etapa "expresionista" en Arlés, coincidiendo con la locura y la *"visión"* de los cuadros –que se presentan a su mente como un sueño–, llegará incluso a eliminar completamente las sombras y a utilizar colores puros.

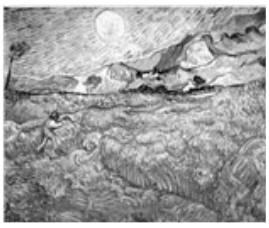
Uno de los temas recurrentes de su pintura, desde su etapa holandesa, es la figura del campesino. Vincent lo representa como lo ha visto en Millet, como una imagen esencial de la humildad del hombre y de su esfuerzo; un hombre que trabaja para arrancar de la tierra algún fruto. Lo femenino adquiere aquí la dimensión de lo Real ante lo que el hombre se inclina.

El Sembrador (1888)

En su descenso a Arlés, el hombre que cava experimenta una transformación. Vincent opondrá ahora a la tierra abierta, ya surcada, un hombre que siembra: El Sembrador, respaldado por un sol de amarillo intenso, capaz de quebrar y armonizar a su complementario de fondo, el violeta pálido.

Sembrador con puesta de sol (1888)

Por último en Saint Rémy, cuando sepa del embarazo de Jo y conozca el nombre del niño que espera, *El Segador* sustituirá a *El Sembrador*. Siente quizá que es Jo quien ahora le burla la existencia, arrebatándole el nom-



Campo de Trigo cercado, con segador (1889) Realizó dos copias; ésta para su madre.

bre y ofreciéndole a Théo un nuevo Vincent. La representación de lo que se oponía, lo masculino, sucumbe a la representación de la muerte, con la que se confunde. Queda aún un sol masculino como una divinidad egipcia, ante la que los hombres deberían inclinarse.

Pero la potencia de este sol no podrá evitar por mucho tiempo que se produzca la mezcla entre el ocre y el violeta, entre la mujer y el cadáver de un hombre –no ya Cristo, sino sólo el cuerpo de su hijo– que ya es parte de la tierra.

Durante su período de estudiante de teología, Vincent envía a Théo, en uno de sus dibujos, una representación de la escena *"Elías en el desierto"*. Se ha inspirado en el episodio del *Libro de los Reyes* en el que, siguiendo las órdenes del Señor, Elías se esconde en un torrente durante el tiempo en que Dios castiga a la tierra con sequía, y Dios le envía unos cuervos que le traen pan y carne. Como algo después muriera el hijo de la viuda que le había alimentado, él se tumbó sobre él **tres veces orando** a Dios, y el niño resucitó. El mismo Elías no murió, sino que ascendió arrebatado al cielo en un torbellino por un carro de fuego. Vincent quedó impresionado por este relato, que podría representar algo así como un enterramiento del cadáver en la palabra, en una cifra secreta cuyo poder puede prevalecer sobre la tierra.

Por eso en Amsterdam considera la obra de Cristo más valiosa que la del pintor o la del artista, ya que él es, sobre todo, el *"Sembrador de palabras"*:

"Qué sembrador, qué cosecha, qué higuera".

"Jesucristo... este artista... no hacía estatuas, ni cuadros, ni libros, hacía... ***hombres vivos,*** *inmortales".*

Más tarde, en Arlés, en plena locura, retornará el tema de Cristo, que había sido incorporado a su pintura a través de diversas transformaciones: una nueva composición en la que se impone el eje vertical de la luz del sol sobre la tierra, una gozosa visión de su potencial germinativo, capaz de despertar a la tierra en primavera y cubrirla de colores, de olores, de un dulce amarillo. Una tierra dulcificada y sin bordes, que ondea y vibra por la acción de la luz.

Cristo representa para Vincent sobre todo la posibilidad del triunfo del cielo sobre la tierra, del espíritu sobre la materia, manifiesto en el poder viril de resucitar él mismo y de hacer resucitar los cuerpos de los muertos.

El tema de un nuevo nacimiento obsesiona a Vincent. En París concibe el proyecto de impulsar o proseguir un Renacimiento de la pintura mediante la creación de un taller de pintores, una nueva escuela del sur. Esta necesidad se volverá aún más acuciante en la *Casa Amarilla*, y llegará a ocupar un lugar preeminente en su delirio. Vincent señalará más tarde la pérdida de esperanza en el proyecto como la causa de sus terribles gritos.

Piedad (1889)

En Saint-Rémy acomete una *Pietá*, copia de Delacroix. La descripción que Vincent nos ofrece es propiamente la de una visión:

"almas (que) remontaron el vuelo juntas, mezclada la sombra de la una con la luz de la otra"; "el rostro del muerto se encuentra en la sombra y la pálida cabeza de la mujer se destaca claramente sobre una nube" "estas dos cabezas parecen ***una flor oscura con una flor pálida****".*

La Nana (Augustine Roulin, 1888/89)

La Virgen tiene el manto color violeta de Moe, y el rostro de Cristo, verde como el de su madre y con la cabeza ladeada en la misma dirección –el lado en que él solía hacerlo, el de su oreja cortada– es el de Vincent. De la parte inferior de su cuerpo, que bien podría ser el de un resucitado, parece emanar la luz, y en menor medida del fondo aéreo, de tono más anaranjado. La madre, con los brazos abiertos y extendidos, no toca a su hijo, como si solicitara aún otro resucitado de la tierra. Tampoco la Sra Roulin en *La Nana* tocaba la cuna, que mecía por medio de una cuerda, como si en lugar de cuna fuera féretro o barca. Vincent pinta una mezcla de Mater Dolorosa y Resurrección, mezclando asimismo los colores de las figuras masculina el cadáver- y femenina -la madre-, a las que se contraponen las cabezas, de iluminación contraria.

Retrato de la Madre de Vincent (Arlés 1888)

Una de las últimas telas de Van Gogh en Saint-Rémy es la *Resurrección de Lázaro*, realizada a partir de la reproducción de un aguafuerte de Rembradt admirable por su pasión.

En la versión de Vincent la figura de **Cristo** ha sido **sustituida** directamente por el sol, y tanto en el cadáver como en la gruta –que es la tierra y la tumba al mismo tiempo–, se mezclan los dos colores complementarios de la gama del amarillo al violeta, que Vincent atribuye ahora a Moe: *"La gruta y el cadáver son violeta y amarillo blanco"*. A su mente atormentada retornan las experiencias pasadas en confusa mezcolanza: recuerdos de su época de misionero se mezclan con la añoranza obsesionante de su madre. Su conciencia es asaltada por esperpénticas ideas que adoptan una forma religiosa:

La Resurrección de Lázaro (1890)

"ideas religiosas confusas y atroces como jamás me habían pasado por la cabeza".

Escribe a Moe,

"Queridísima madre: (...) Me hago unos reproches espantosos a propósito de cosas del pasado. ... Pienso intensamente en ti y en el pasado".

Rastreando el origen de los colores atribuidos por Vincent a su madre, podemos encontrarlos ya en Nuenen formando la primera gama de complementarios, que se extiende del amarillo hasta el violeta. (La segunda gama se despliega del rojo al verde, y la tercera del azul al anaranjado).

El color le permite representar con mayor fuerza expresiva –y habría preferido no pintar a expresarse débilmente– la lucha entre los complementarios. Escribe entonces:

*"La cuestión de los colores complementarios, del c**ontraste simultáneo y de la destrucción recíproca** de los complementarios, es la primera y la más importante; otra es la influencia recíproca de dos semejantes".*

En Amberes, donde permanecerá sólo de noviembre a febrero antes de trasladarse precipitadamente a París, escribe a Théo que ha visto en la iglesia de Saint-André colocado muy alto el croquis de un *Descendimiento de la Cruz*, no sabe si de Van Dyck o de Rubens, realizado con mucho sentimiento en el cadáver descolorido. Más adelante se refiere a un *Descendimiento de la Cruz* de Van Dyck, grande y vertical, en el que hay un retrato *"de toda una figura soberbia, e**n amarillo y lila, una mujer inclinada que llora,** el torso y las piernas bajo el vestido, ejecutados y sentidos de una manera muy íntima".*

Los colores que, para Vincent, acabarán reflejando en el asilo de Saint Rémy el carácter de Moe, habían sido atribuidos anteriormente, en Nuenen, al otoño, la estación de la tristeza, y después en Amberes a una mujer "inclinada", que muestra dolor y compasión ante un cadáver –el de Cristo– después de todo destinado a renacer. Es en cualquier caso aquí lo femenino lo que se conmueve y doblega ante lo masculino.

Es esta vieja fascinación por el cadáver lo que le conduce a situarse finalmente, tanto en *La Resurrección* como en *La Piedad*, él mismo en su lugar. El lugar ante el que se "inclinan" los sentimientos de Moe, lo cual le produce una alegría loca, una furiosa exaltación.

También en Amberes pinta Vincent su primer autorretrato, iniciando una de sus series más impresionantes. Escribe a Théo que prefiere pintar retratos a catedrales porque los rostros humanos, sus ojos, poseen "alma". Intenta quizá entonces devolverle, con su autorretrato, la expresión capturada de su alma.

Autorretrato (1888)

Vincent realizó los retratos de todos los hombres importantes a los que trató, con una excepción: nunca retrató a Théo a pesar de los dos años durante los que convivieron en París.

Autorretrato (1889)

Diríase que con los autorretratos debió realizar él mismo lo que hubiera sido deseable y necesario recibir de Théo, su único marchand, y desde luego también de su padre, de su primo Mauve, de los entendidos Cent y Teersteg, así como, por supuesto, de Gauguin: la devolución de una mirada –que se revela esencial– dispuesta a reconocer la suya, su alma, dotándole por ello mismo de la dignidad del ser.

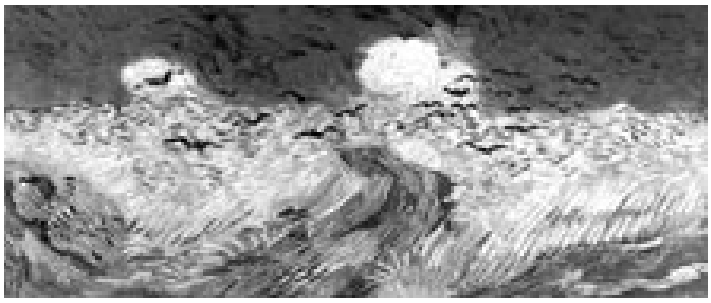
En Saint-Rémy, cuando Vincent es informado del embarazo de su cuñada Jo, abandona *El Sembrador*: *"Le he dicho ¡basta! al Sembrador"*. El tema le obsesiona y le produce una intensa desesperación.

Retrato del Dr. Gachet (Auvers, 1890)

Abandonada la lucha, lo que aparece en su lugar es *El Segador*, en cuya realización pinta un pequeño segador y un gran sol. La representación de lo masculino –el sol, la vida– no puede ya sustraerse al poder femenino de la muerte. El campo de trigo es ahora anaranjado, turbulento, y el sol irradia una luz amarillo verdosa. Las colinas violeta y algunas pequeñas casitas, son ahora inaccesibles tras un muro que aprisiona el campo, y que es en realidad la tapia del asilo. Como contrapartida de la tristeza propia del tema, que reconoce es la muerte, dice a Théo que le divierte pintar así a plena luz y bajo el signo solar del fuego lo que ha contemplado a través de los barrotes de la ventana un loco.

En uno de sus últimos cuadros, coincidiendo con el anuncio del cese de la asignación de Théo, aparecen sobre el trigo unos pájaros negros. Unos cuervos que ya no son portadores del pan y la carne, emisarios del espíritu del fuego, sino meras manchas sombrías que oscurecen el cielo.

Trigal con un vuelo de cuervos (1890)



En la última carta que Vincent escribe a su hermano, encontrada por Théo más tarde en el bolsillo de su cadáver,

alude el artista a la incompatibilidad que existe entre los marchands de pintores vivos y muertos. Si al deseo materno prendido al hijo muerto se añade ahora también el "paterno" de hacer de él un pintor muerto, Vincent ya no puede oponer resistencia.

Cuando, exhausto ya de dolor, agoniza, y Théo intenta el último engaño –hacerle creer que vivirá–, Vincent responde en holandés, señalando quizá lo único que había permanecido a su lado: *"siempre estará la tristeza"*.

Y por último, en un susurro: *"Quisiera volver ahora"*.

Nijinsky: la fragilidad de un genio

PAULA GARCÍA CASTILLEJO

La fragilidad y desmantelamiento psíquico de Nijinsky, uno de los más grandes genios precursores de la danza contemporánea, se produce históricamente en un contexto social no menos frágil.

Nijinsky nació en el lugar y momento adecuados para convertirse en un genio de la danza... pero también para convertirse en un genio de la danza hecho triste y pesada materia. Nijinsky, como tantos otros artistas de su época, representa la dramática circunstancia que aproxima el arte de vanguardia, en la confluencia de los siglos XIX y XX, a la psicosis, es decir, a la experiencia de la locura. No por casualidad, es en este panorama sociocultural de nuestra historia, cuando aparece por primera vez acuñado el término psicosis en el ámbito clínico.

Nijinsky nació en Kiev en 1888, y unos meses más tarde fue bautizado de nuevo en Varsovia por deseo expreso de su madre.

Nijinsky es el segundo hijo de Thomas Nijinsky y Eleonora, ambos bailarines de origen polaco. El padre fue un muy buen bailarín y coreógrafo, lo que le permitió formar una compañía autónoma con su mujer y, de esta forma, vivir y bailar en Rusia, donde era tan célebre como popular.

El primer fruto del matrimonio fue Stanislav, más tarde vino al mundo Nijinsky, y un año más tarde una niña, Bronislava, vino a aumentar el círculo de la familia.

Stanislav, el hermano mayor de Nijinsky, siendo muy pequeño sufrió un accidente que le dejó gravemente afectado. A partir de ese momento la madre permanece junto a sus tres hijos, mientras el padre continua con sus giras. La ruptura definitiva de los padres sobrevino más tarde,

cuando Thomas abandona definitivamente a su familia para formar pareja con otra mujer. Entonces Eleonora, la madre, se instala en San Petersburgo con sus tres hijos en una situación afectivamente compleja. Stanislav, el hijo mayor, padece una enfermedad mental definitiva, Bronia es una niña muy pequeña y Nijinsky permanece junto a su madre ayudándola en el negocio, en la cocina, y en el cobro a los huéspedes que alquilaban las habitaciones de la casa en que vivían.

La madre de Nijinsky cree en las posibilidades del niño, pero también en espera de descargarse del peso de financiar la educación de su hijo, condujo al niño a la Escuela Imperial de Danza y le presentó como candidato al examen de ingreso. A la edad de nueve años Nijinsky fue admitido en la Escuela de San Petersburgo.

Regía en la Escuela una disciplina férrea. En el mismo momento en que un alumno era admitido para cursar estudios en la Escuela Imperial, sus padres renunciaban, virtualmente, a todos sus derechos sobre él, y el alumno era adoptado oficialmente por el zar de Rusia. Tímido, silencioso e intelectualmente lento, no mostraba interés alguno por todas aquellas asignaturas que no guardaran relación con el arte. Sus compañeros le pusieron el apodo de "el chino" con lo que burlaban los rasgos tártaros que había heredado de su padre.

Con dieciocho años obtuvo el diploma de la Escuela Imperial. Ahora Nijinsky tenía que vivir de lo que ganaba y mantener, además, a su madre y hermanos. La enfermedad de Stanislav resulta incurable. Un día, mientras almorzaban todos juntos en la casa, Stanislav se mostró muy agitado, al ordenarle la madre enérgicamente que se contuviera, su hijo cogió un cuchillo y la agredió, Nijinsky sujetó la mano a su hermano oportunamente y lo desarmó, pero esta escena sirvió para que la madre definitivamente siguiera el consejo de los facultativos y enviaran a Stanislav a un asilo.

La reputación de Nijinsky iba en aumento, hasta que su propio padre, que continuaba su vida como bailarín itinerante, solicitó tener un encuentro con su hijo. La madre se negó a tal encuentro, pero Nijinsky pudo convencer a su madre para acudir al encuentro de su padre. Ambos bailaron el uno para el otro y ésta sería la última vez que Nijinsky viera a su padre.

Un año más tarde a su graduación, conoce a Diaghilev, hombre de temperamento apasionado y ambicioso que se convertirá en algo más que el patrono artístico de Nijinsky. Diaghilev era conocidísimo en el

ambiente artístico e intelectual, así como en la vida social y política de San Petersburgo.

Iniciador de movimientos artísticos con una fuerza irresistible consiguió reunir a los más formidables bailarines, músicos y pintores del momento, así como la autorización y los recursos económicos suficientes para llevar el Ballet Ruso a París con un repertorio de tanta calidad técnica como innovadora.

Tras el triunfo de la primera temporada de París, los éxitos del Ballet continuaban sin interrupción en el Teatro Mariinsky hasta una noche decisiva en la que Nijinsky bailó *Gisselle*.

Programa de los Ballets Rusos, realizado en 1911 por Leon Bakst

El traje de Nijinsky estaba compuesto por un maillot blanco de seda muy pegado a sus muslos. Con este atavío interpretó su papel en la Ópera de París, sin añadir el pequeño calzoncillo que los bailarines de ambos sexos solían llevar. Según los reglamentos del Mariinsky, todos los miembros de la compañía estaban obligados a llevarlo para disimular sus formas, pero Nijinsky rechazó aquella prenda y fue amenazado con la suspensión inmediata de su empleo en el Teatro Imperial.

Nijinsky en *Gisselle*, Acto II. Fotografía de Bert

Diaghilev instó a Nijinsky a que enviase su dimisión al Teatro, después de prometerle que formaría una compañía permanente que permitiera la realización más completa de todos sus sueños. El Teatro Mariinsky quedó perplejo, nunca ninguno de sus miembros había soñado siquiera con tal eventualidad. Los directores del Teatro rehusaron aceptar la dimisión de Nijinsky, lo necesitaban, pero Diaghilev maniobraba con tanta habilidad que Nijinsky pudo rehusar fácilmente las proposiciones del Teatro.

En la primavera del año 1911, Nijinsky pasó la frontera rusa para seguir bailando en el extranjero, no sabía que la abandonaba para siempre, nunca más Nijinsky volvería a pisar su tierra natal.

En marzo de este mismo año el Ballet Ruso comenzó su gira por Europa occidental con el estreno de *Petruchka*, papel representado por Nijinsky y que llegó a ser su preferido, pues cuanto más lo representaba, más sufría el influjo de aquel papel.

Alexandre Benois. Estudio del vestuario para *Petruchka*

En *Petruchka* se representaba la *historia de un festivo carnaval ruso, en el que un muchacho tímido y frágil muestra su amor por una encantadora danzarina perseguida a su vez por un moro siniestro y poderoso. Petruchka y el moro luchan por su amor, y el segundo, infinitamente más fuerte, abate y destruye a*

su rival. La multitud y los agentes del orden rodean el cadáver de la víctima... pero cuando parecía imponerse la tragedia resulta que no ha ocurrido nada irremediable, ninguna desgracia, ningún crimen. Todo el mundo puede respirar tranquilo. Petruchka no era un ser humano... era una simple marioneta.

Tamara Karsavina y Nijinsky en *El Espectro de la Rosa*. Fotografía de Bert

En el poema coreográfico *El Espectro de la Rosa* también interpretado magistralmente por Nijinsky, *una muchacha, al volver de su primer baile, besa lentamente la rosa que un apuesto joven acaba de regalarle mientras cae dormida. De repente, el alma de la rosa surge a través de la ventana iluminada por la luna y de un solo brinco se sitúa detrás de la joven soñadora. Es un joven esbelto, asexual, etéreo y tierno personaje. Espléndido en su ligereza atraviesa el escenario de un solo salto. Súbitamente se detiene detrás de la joven y con un dulce beso le comunica lo inasequible, lo efímero de su amor. Después, sale por la ventana desapareciendo para siempre.*

A partir de 1912 Nijinsky, de artista intérprete pasa a convertirse en creador. El rango de bailarín clásico se eleva al de revolucionario. Eliminó de su método todos los movimientos suntuosos y fluidos de la escuela clásica, no permitiendo más que los pasos con un ritmo definido, sin retórica ni esmeros. Por primera vez en la historia de la danza se sirvió de la inmovilidad. Nijinsky revolucionó la danza, llevándola de nuevo a los principios fundamentales en el empleo de las líneas rectas y de los ángulos, en oposición a las líneas serpentinas y curvas que habían constituido la base de las danzas anteriores, pero eso sí, con una intensidad dramática y una carga expresiva de la que también se habían visto despojadas las técnicas clásicas.

Nijinsky en *La Siesta de un Fauno*. Fotografía del Baron de Meyer

Para su primera creación coreográfica *La Siesta de un Fauno* Nijinsky escogió como idea para la concepción de la coreografía los ensueños de un estudiante moderno ante el despertar de los instintos sexuales y emotivos.

Un muchacho está dormitando en una tarde bochornosa y sofocante. Aparecen unas muchachas, y él pretende acariciarlas.

Nijinsky con Lydia Nelidova y otras cinco ninfas en *La Siesta de un Fauno*. Fotografía del Baron de Meyer

Pero, en el momento que se encuentra más atrevido, las muchachas se asustan y huyen, sin que él, por su parte, haya comprendido lo que ha pasado realmente. Se siente herido y contrariado. Encuentra un objeto que una de las jóvenes ha perdido. Respira el perfume y, de pronto, aparece ante su imaginación la muchacha que lo ha perdido. Él besa el objeto, lo aprieta contra su pecho, y las imágenes evocadas por el objeto satisfacen los deseos de su sueño.

Se aproximaba la hora en que debían dirigirse a París, *El Fauno* estaba completamente terminado y Nijinsky soñaba con mostrarlo por vez primera ante el público. Unos días más tarde, durante un ensayo, anunciaron a Nijinsky a través de un telegrama que su padre había muerto.

Nijinsky en *La Siesta de un Fauno*. Fotografía de Bert

Llegó el día del estreno, y al terminar la función, el París intelectual se agrupó en dos bandos distintos: a favor y en contra de *El Fauno*. Unos encontraban la coreografía como un paso en falso, protestando contra la excesiva exhibición, y no viendo en *El Fauno* sino algo indecente con movimientos de erótica bestialidad, un escándalo al que había que ponerle coto inmediatamente... Otros, sin embargo, celebraron a Nijinsky como el gran coreógrafo moderno y el creador de una nueva escuela.

Durante los meses de vacaciones Nijinsky permaneció al lado de Diaghilev trabajando en la creación de otro nuevo ballet *La Consagración de la Primavera*.

Durante la estancia de la compañía en Budapest una joven, admiradora del ya famoso bailarín, hace su aparición en los ensayos solicitando persistentemente iniciar unas clases de ballet con el maestro de la compañía. Incluso ante la negativa de Nijinsky, de aceptar diletantes durante los ensayos, Rómola, pudiente aristócrata de Budapest e hija de la mayor artista dramática del momento en Hungría, consigue su propósito, introducirse en el ballet para seguir de cerca a Nijinsky.

En 1913, cuando se cumplía el aniversario del estreno de *El Fauno*, se estrenó en París *La Consagración de la Primavera*. Nijinsky como coreógrafo y bailarín principal rompió todos los moldes del ballet clásico y de nuevo consiguió excitar, a favor y en contra, a críticos y espectadores abriendo, desde luego, nuevos cauces para el mundo del arte. El contenido de la obra era la adoración de la naturaleza en su forma más primitiva, representando el empuje irresistible de la primavera tras la languidez del invierno.

En un viaje del Ballet hasta América del Sur, Rómola se las compuso para acompañar al Ballet en su gira. Aprovechando la ausencia de Diaghilev, Nijinsky quedó cautivado por Rómola y se casaron en Buenos Aires sin apenas poderse comunicar más que en un francés sembrado de palabras rusas.

Pero la amistad de Nijinsky con Diaghilev era más que una amistad y éste, al recibir la noticia, escribió de inmediato un telegrama a Nijinsky comunicándole que no volviese, que el Ballet Ruso prescindía de sus servicios.

Valentin Serov.
Retrato de Diaghilev, 1904

La carrera de Nijinsky, virtualmente, había terminado.

Desde que fue expulsado del Ballet Ruso, por orden expresa de Diaghilev y tras haber contraído matrimonio con Rómola, Nijinsky procura mantenerse ocupado. Soñando con su regreso a Rusia, planea volver para fundar una escuela, teatro y laboratorio artístico. Intenta crear un sistema de notación de la danza, dibuja y crea nuevas coreografías. Pero tras los primeros signos de inestabilidad mental enloquece y escribe un Diario donde fueron anotadas todas las vivencias iniciales de su desestructuración psicótica. Años después, su esposa encontró el Diario, escondido en un viejo baúl, y lo publicó.

Conclusiones

Nos llama significativamente la atención la propuesta coreográfica de Nijinsky que aflora al presentar los primeros síntomas de su incipiente inestabilidad mental; ésta difiere radicalmente, tanto desde el punto de vista formal como desde el argumental, de la primera propuesta coreográfica de 1913.

La Siesta de un Fauno. Documento fotográfico del Baron de Meyer

Contrariamente a lo que sucedía en *La Siesta de un Fauno* y en *La Consagración de la Primavera*, donde la impresión de violencia y aspereza de la expresión plástica se veía representada en el empleo –rebelde– de las líneas rectas y de los ángulos, se ve más tarde, en la época del aislamiento previo a la desestructuración psicótica, hacia 1917, arrasada por un sistema de notación que corresponde en su totalidad al círculo.

Dicho sistema de notación ya no descansa sobre la rigidez y firmeza de las líneas cargadas de tensión expresiva, sino que las suntuosas formas circulares comienzan a imponerse en sus diseños de forma obsesiva. La línea de las decoraciones y todos los pequeños detalles diseñados por Nijinsky para las últimas coreografías que nunca llegó a representar, eran curvados, y hasta la boca del escenario, la imaginaba redonda, como un ojo...

Recordemos que el padre de Nijinsky muere justo antes del estreno de su primera creación coreográfica *La Siesta de un Fauno*. Y éste ya había abandonado anteriormente a su familia cuando Nijinsky contaba aproximadamente con seis años de edad. Carece de importancia que el padre esté ausente, se encuentre eclipsado o haya desaparecido; lo esencial es que no está. Su ausencia es un hecho casi constante en procesos artísticos, como si la relación casi incestuosa que el niño establece con la

madre, como sustituto del padre, constituyese un poderoso estimulante de la creatividad. Pero esta ausencia tiene su faz siniestra, pues implica, bajo la lógica del inconsciente, no proceder de nadie. O quizá, no proceder de nadie más que de la madre, y entonces, saber demasiado del origen.

Tanto sabe que es un genio, pero si el genio sabe demasiado, si hay un más allá de la ley protectora, entonces el genio corre el riesgo de romperse, de hacerse frágil. Sólo así, consagrado en una causa única, será capaz de realizar las mayores proezas, y al mismo tiempo sucumbir a las mayores debilidades.

Nijinsky representando a *El Fauno* acercándose a la ninfa

En lo que se refiere a la trama representada, también apreciamos un cambio significativo en los argumentos. Podemos aventurarnos a adivinar una evolución secuencial cuyo punto de diferenciación se establecería entre un *antes* y un *después* de la muerte real del padre.

Los primeros papeles interpretados por Nijinsky e incluso sus primeras creaciones coreográficas, pudieran aún dejar una puerta abierta a que obrase el milagro. La noticia de la muerte real del padre todavía no se ha producido, el gobierno y el Ballet Rusos "paternalizan" al bailarín, y Nijinsky todavía no ha tenido un encuentro real ni con la mujer ni con la muerte, que viene a ser lo mismo. La eficacia de la metáfora paterna aún está en juego.

Tamara Karsavina y Nijinsky en *El Espectro de la Rosa*. Fotografías de Bert

Las obras anteriores a 1913 representan sueños de seducción, de acercamiento, amores platónicos, quizá imposibles... y por supuesto, por qué no, la adoración a la tierra, a la madre, a la diosa primera. En *La Siesta de un Fauno* la temática versa específicamente sobre el flirteo ante la mujer, y la adoración a la tierra en *La Consagración de la Primavera*.

Cómo señalábamos, la temática de las obras de Nijinsky da un giro radical tras la pérdida del padre. Nijinsky se casa, va a ser padre de una niña y poco a poco el aislamiento del mundo del ballet va siendo mayor. En los argumentos de 1917 ya no hay seducción, ya no hay flirteo, ahora una única mujer acapara el protagonismo final de la representación como consumación de la escena. En la descripción de estas nuevas secuencias coreográficas emergen contenidos con cierto matiz siniestro, pues ya no se hallan velados por la poética que caracterizaba la propuesta coreográfica de 1913. Quería mostrar, según palabras del propio Nijinsky, *"a la vez la belleza y el poder destructivo del amor"*. Quizá las obras de juventud conservaban aún latente la huella de cierta búsqueda de identidad posible, mientras que en la madurez la identidad se encuentra avasallada.

Una de sus últimas creaciones dice así: *Un joven busca la verdad en la vida; primero es un discípulo, abierto a todas las sugestiones artísticas, a toda la belleza que la vida y el amor pueden ofrecer; luego, su amor para la mujer, para la compañera que, al fin, le libera...*

Ella le libera, pero nos preguntamos, ¿de qué le libera? Más bien le despoja de todo salvo de lo que ya había, el origen. Lo que queda una vez arrasadas la disciplina y la ley que hacían posible su organización. Nijinsky va a ser arrasado por lo que podríamos llamar la *simbólica del círculo*. De modo que más bien podríamos decir que, ella, más que liberarle, le absorbe hasta su desintegración.

Otro de los últimos dramas coreográficos de Nijinsky representa *un cuadro de la vida sexual. El personaje principal es la dueña de la casa, bella bailarina de edad ya madura y paralítica a consecuencia de una vida de desenfreno; su cuerpo es ya tan sólo una ruina pero demuestra una gran efectividad en el negocio del amor. Trafica con todas las mercancías del amor, vende mujeres a los hombres, la mujer a la mujer y el hombre al hombre.*

Éstas últimas coreografías estaban concebidas por Nijinsky para que *ella*, Rómola, las bailase. Parece decir entre líneas que el amor de su esposa-madre amenaza con destruirle, augura que ésta va a comercializar con algo que él, en lo que será su último intento de estructuración previo a la locura, ha cargado de sentido hipersensible: la escritura de su Diario. En él dice así:

"No puedo seguir confiando en mi mujer, pues tengo la impresión de que quiere entregar este Diario al médico para que lo examine. Yo-he-dicho que nadie tiene derecho a tocar mis libros. No quiero que la gente los vea, por eso los escondo".

Rómola, como la mujer despechada de la coreografía, comercia con el amor de su esposo, el hombre. Ella publica las notas de Nijinsky encontradas en un viejo baúl en 1936, cuando él aún se encuentra con vida ingresado en un manicomio.

No tenemos documento gráfico sobre estas composiciones porque, como hemos señalado anteriormente, no llegaron nunca a ser representadas, pero sí tenemos algunos de los dibujos realizados por Nijinsky, puesto que junto al Diario, éstos fueron hechos públicos por su esposa. Podemos presuponer la analogía existente entre las coreografías diseñadas por Nijinsky y la imaginería de los dibujos realizados en la misma época.

El gabinete de trabajo de Nijinsky estaba cubierto de dibujos de formas serpentinas y curvas, extrañas figuras en las que lo siniestro comienza a emerger incesantemente, en las que resaltan inquietantes ojos negros y rojos. El día en que el profesor Bleuler estableció su diagnóstico sobre la locura incurable de Nijinsky, Rómola entra en el despacho y al ver los dibujos que hay sobre la mesa del despacho que con seguridad sirvieron al Doctor Bleuler a establecer su diagnóstico, ella exclamó *"¡el círculo, el terrible círculo de mis desgracias!"*

Nos podemos preguntar ahora contra qué se revelaba Nijinsky fervorosamente en su paso de artista intérprete a artista creador.

¿Por qué eliminaba sistemáticamente de sus coreografías todos los movimientos suntuosos y fluidos de la escuela clásica?, ¿de qué intentaba huir, o mejor, contra qué intentaba defenderse?

Posiblemente de aquello que más tarde le iba a arrasar. Nijinsky ha sido invadido, avasallado por la suntuosidad y fluidez contra la que se había revelado.

Dibujos circulares hechos por Nijinsky en Saint Motriz en 1918

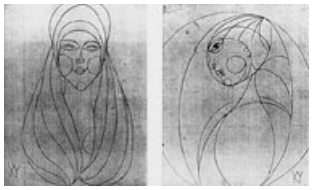
La sublime creación de 1913 se torna siniestra por la invasión de la belleza fascinante. La amenaza de perder su virilidad ya estaba en juego para Nijinsky desde sus primeras propuestas coreográficas, lo podemos entrever por su categórico rechazo de cualquier curvatura o adorno en sus líneas coreográficas en las representaciones en cuya escena había de flirtear, es decir, enfrentar la escena con la mujer. Nijinsky se rompe tras la muerte real del padre. Su hermano mayor ha fallecido, ha sido expulsado del Ballet Ruso, que ni que decir tiene que la férrea disciplina del Teatro Imperial organizaba y contenía al genio, y por último es rechazado por Diaghilev, el que durante cinco años había sido algo más que el patrono artístico de Nijinsky y, aun a modo de "bricolaje simbólico", había conseguido llenar una necesidad afectiva clara: la del padre que no tuvo.

La innovación de Nijinsky no sólo se refería al rechazo de los movimientos suntuosos y fluidos de la escuela clásica, también Nijinsky criticaba la intensidad dramática y la carga expresiva de la que se veían despojadas –quizá protegidas– las técnicas clásicas.

El dramatismo interpretativo, el impulso de su propio talento creador, se hundía, ya en sus geniales comienzos, peligrosamente en la exigencia de una dinámica pulsional, que en un primer momento logra articular pero más tarde llegará a escindirle.

Auguste Rodin.
Nijinsky, 1912

Cuadro de Alexandre Benois que representa una escena del ballet *Petruchka*



Retratos de mujer realizados por Nijinsky

Vaslav Nijinsky.
Máscara

El hermano mayor de Nijinsky, loco, muere. Él, ha contraído matrimonio con Rómola sin apenas conocerla, sin apenas poder comunicarse con ella. Una mujer en la que Nijinsky re-conoce a su propia madre, pues al igual que a ésta, Rusia –la tierra natal de Nijinsky– le da miedo.

Nijinsky se ha convertido en el representante de lo representado.

Igual que la marioneta *Petruchka* es arrastrada, su deseo ha sido arrasado, no logra articularse, no se hace posible. El Nijinsky revolucionario se torna cada vez más suave, y la ley de la mujer se va imponiendo. Nijinsky nunca conseguirá ver realizado su deseo de volver a Rusia, la tierra natal que le dio una educación.

"Yo nací en Kiev pero fui bautizado en Varsovia. De modo que mi nombre está registrado dos veces en los registros de nacimientos. Como mi-madre-no-quería que sirviese en las tropas del ejército ruso me hizo registrar en el registro de nacimientos de Varsovia, esperando que así pudiera hacer allí el servicio militar. Mi madre, polaca de todo corazón, me crió con su propia leche..." los puntos suspensivos son de Nijinsky, y concluye *"no soy ni ruso ni polaco. Soy un hombre"*.

Pero ¿qué es de un hombre sin origen, o de un hombre cuyo origen no está "cortado", "atravesado", cuyo origen es, sólo es, un círculo como un ojo, o en su faz siniestra, un círculo como un agujero negro? ...un hombre loco.

Ya nada le separa de su madre, de la mirada de la madre que permite un sin fin de proyecciones imaginarias, pues sólo el padre –la metáfora eficaz– logra encauzar la potencia del sexo femenino para que obedezca a la ley. El padre hubiese permitido, sin embargo, encauzar, limitar las desenfrenadas proyecciones imaginarias del artista.

Nijinsky se ha hundido en el círculo que es como un ojo, en las entrañas de la madre, morada originaria. El cuerpo de la madre, tan indecible como escurridizo, destruye cualquier construcción semiótica, y así Nijinsky, el gran bailarín y coreógrafo de los Ballets Imperiales Rusos ve desmoronarse su perfeccionada técnica por no poder acceder al orden simbólico que la atraviesa para poderla sustentar.

Música y Psicoanálisis. Rachmaninoff

SILVIA PARRABERA

Introducción

La presentación de esta comunicación me ha permitido elaborar algunas reflexiones sobre la música como lenguaje y como texto con relación a la psicosis. Un lenguaje que como tal está en el origen de la capacidad simbólica, la dimensión que estructura al sujeto aportándole continuidad psíquica.

Para esta comunicación he escogido como texto el *Concierto nº 3 para Piano y Orquesta* de Rachmaninoff, compositor ruso del siglo XX que se distinguió por el virtuosismo técnico de sus obras y su gran capacidad de expresión. Elijo este *3er concierto* de Rachmaninoff en primer lugar por lo impactante que fue conocerlo, y porque es conmovedor. Otra razón para escogerlo es el significado clave que tuvo en la trayectoria musical de un gran intérprete actual de piano que cayó en la psicosis, y del que veremos unos minutos de la interpretación de este concierto.

Este pianista es David Helfgott, intérprete australiano que estuvo muy unido al *3er concierto* por ser el elegido por su padre para que alcanzara el éxito como músico, "la pieza más difícil que existe" como decían ambos. Esta obra representa el vínculo narcisista y enloquecedor que llevó a David a la quiebra psicótica.

Mi interés por la música coincide con el interés que tienen la mayoría de los psicóticos por ella. En mi trabajo diario como terapeuta de Hospital de Día de pacientes psicóticos he ido recogiendo una serie de observaciones que me gustaría comentar. He tenido la oportunidad de ver cómo la música es la forma de arte más apreciada por todos los pacientes, desde los más desestructurados a los más sanos, y la facilidad con que se vinculan a ella casi de forma inmediata, mientras que con

otras formas de arte parece que tienen que hacer un esfuerzo de abstracción que depende más del desarrollo individual de cada uno.

Rachmaninoff

Sergei Vasilevich Rachmaninoff fue un músico ruso que vivió entre 1873 y 1943, destacó como compositor, intérprete de piano y director de orquesta. Lo fue "todo" como era propio de los autores del romanticismo, el compositor era la máxima figura divinizada, creaba obras muy personales para las que se hizo imprescindible la figura del director de orquesta (nacida en el romanticismo) y donde comparte esta divinidad con un solista que aporta su sentir personal en la interpretación (en la época clásica anterior todo estaba especificado para que la interpretación fuera mínima).

Como la mayoría de las obras de arte las composiciones de Rachmaninoff se resisten al encasillamiento histórico. Su obra no se atiene a la época histórica en la que vivió, pero a diferencia de otros artistas la razón no fue que iba abriendo camino, por delante, mostrando nuevas dimensiones, sino todo lo contrario; Rachmaninoff parecía ser un romántico fuera del romanticismo. Mientras sus coetáneos desarrollaban música contemporánea, él seguía los cánones de la época romántica que fue la época de su infancia y de su juventud, en la que se formó como músico. Renunció deliberadamente a integrarse en las corrientes de la música contemporánea cuando, para que ustedes se hagan una idea, ya tenían éxito autores como Schönberg o Stravinsky.

De la estructura de la música romántica les comento que los compositores fueron capaces de expresar una serie de sentimientos que en la época clásica anterior no tenían cabida, como la expresión del conflicto y de su resolución o no. La música clásica trataba de transmitir belleza y armonía, placer y gusto, una impresión redonda pero sin riesgo. Con la música romántica, sobre una base de armonía que se trataba de conservar, los autores pudieron introducir nuevos sentimientos, algo a resolver que tiene que ver con el deseo insatisfecho y con la pasión desbordante. Los románticos como Rachmaninoff respetaban la estructura armónica anterior pero introdujeron rupturas que expresaban sentimientos mucho más humanos, más subjetivos, menos del Yo, menos de lo imaginario.

Sin embargo, aunque la formación musical del autor fue romántica, la mayoría de su vida se desarrolló en la época contemporánea, una época donde los compositores se arriesgaron a romper con todas las normas,

renunciaron a la estructura anterior, a la armonía, para crear nuevas estructuras disonantes mucho más cercanas a la angustia, a lo inquietante y a veces al aburrimiento.

Este anacronismo de Rachmaninoff, su gran capacidad de expresión y el nivel de dificultad técnico de sus obras parecen los rasgos más destacables de su obra. Sin embargo, no renunciaba a su singularidad y, mientras los demás trataban de clasificarle como romántico, nacionalista ruso, conservador y virtuoso, él se resistía como sujeto con afirmaciones de este tipo:

No soy un compositor que produce sus obras de acuerdo con las fórmulas de teorías preconcebidas. Siempre he sentido que la música debe ser la expresión de la compleja personalidad del compositor; no debe llegar a confeccionarse cerebralmente, con la medida exacta hecha para adecuarse a ciertos moldes preestablecidos.

Mi música es el producto de mi naturaleza y, por lo tanto, es música rusa; nunca trato conscientemente de escribir música rusa, o cualquier otro tipo de música.

Si la época no se presta para la expresión musical, los compositores deberían permanecer en silencio antes de fabricar la música pensada y no sentida.

Rachmaninoff componía para expresar lo que sentía de la forma más sencilla y clara y la estructura romántica parecía la más adecuada para representar estos sentimientos. Su música da vueltas sobre un eje de melancolía, se desarrolla con pasión pero siempre en torno a ese fondo de tristeza. Los biógrafos hablan de su exilio desde 1918 hasta su muerte en 1943 como el motivo de tanta melancolía, pero Rachmaninoff ya pasó por una crisis depresiva grave antes de marchar de Rusia, que duró años.

Lo cierto es que su música se mantiene a través de los años en su proyecto inicial, antes de salir de Rusia, sin dejarse afectar por la moda de la época, el éxito o las críticas. Rachmaninoff era un hombre grave, serio y familiar que conscientemente evitaba hacer caso de las críticas y de las relaciones sociales que se daban en torno a su música.

Concierto

Ahora me gustaría que prestaran atención a unas escenas de la película titulada *Shine* que muchos de ustedes conocerán, y que son una muestra del *3er Concierto para Piano y Orquesta* de Rachmaninoff interpretado por David Helfgott. Con estas imágenes tendrán una idea de en qué puede

consistir este *3er concierto para piano y orquesta* de Rachmaninoff o quizá del mundo afectivo que puede llegar a despertar en un individuo.

Mi pregunta sería ¿qué hay en el origen de este concierto? Si pensamos que el objeto del arte es aquel resto que no es simbolizable a través de la palabra, ¿qué, de lo no resuelto por Rachmaninoff, le llevó a componer esta obra?, ¿por qué tanto David Helfgott, como su padre y su maestro eligieron esta obra para su interpretación magistral? y, en tercer lugar, el del oyente, ¿por qué provoca tanta emoción en gran parte de los que lo escuchan?

El concierto se divide en tres movimientos, como estructura básica de todo concierto, que viene del italiano "concertare", ponerse de acuerdo, conversar. Se establece un diálogo entre varios instrumentos elegidos en la orquesta. Esta forma musical procede del Concierto Grosso de la época barroca. En la época romántica el diálogo musical se establece entre el instrumento solista (introducido por la figura del compositor) y la orquesta; el solista conversa, discute con la orquesta, y además tiene tiempos en los que se va a lucir como intérprete fuera de ese diálogo. Este patrón se repite a su vez dentro de la orquesta entre otros instrumentos y entre las dos manos del pianista. De hecho, el piano apareció como respuesta a la necesidad de componer con un instrumento que pudiera simular la estructura que se daba en una orquesta.

Como decía el maestro de David Helfgott, *"son dos melodías luchando por la supremacía"*, a veces entre la orquesta y el solista y otras veces entre las dos manos del pianista. Cuando el solista se luce la orquesta acompaña al intérprete, y estos son los momentos virtuosos que se pueden escuchar en el *3er concierto* de Rachmaninoff, donde la orquesta prácticamente desaparece para dejar al piano expresarse con pasión a punto de desbordarse, pero también cuando el piano descansa en su discurso acompañando a la orquesta con escalas virtuosas.

Este virtuosismo del que tanto se habla en las composiciones de Rachmaninoff está relacionado con la figura endiosada, narcisista, del compositor y del intérprete que no sólo son capaces de expresar el desbordamiento de las pasiones, sino que además son los más cualificados técnicamente. Es la exageración del Yo, de un yo omnipotente capaz de dominar las pasiones, una figura que llega a la cima en la época romántica.

En el concierto se puede escuchar cómo el autor, desde un tema principal melancólico y otros secundarios también en tono triste, desarrolla todo un nudo de tensiones que luego deshace en la vuelta a lo depresivo,

pero ya calmado. Con esta música provoca y desborda de emociones al oyente y luego lo devuelve tranquilizándolo porque es insoportable mantenerse en ese nudo. Parecido al desarrollo de una ola que rompe finalmente en la playa.

En el primer movimiento, que es el que ustedes han escuchado, parece que más que una conversación, el piano se va emocionando hasta que termina desbocado rompiendo una y otra vez mientras que la orquesta trata de seguirle. En determinado momento del desarrollo se acerca un punto culminante, a un tercio del final, a partir del cual el piano se va serenando haciendo cadencia hasta que termina.

Rachmaninoff no daba por buena una interpretación si no era capaz de alcanzar el punto culminante de la obra en su expresión. Durante todo el concierto el tema principal y el resto de los temas que se exponen se van y vuelven, y en el camino es donde se desarrollan dando paso al conflicto que tratan de representar.

La pérdida del objeto (el compositor)

Como respuesta posible al análisis de este concierto quería hablar de la pérdida de ese objeto imaginario que abre ante el autor un vacío inabordable desde la palabra, y para el que crea la música como forma de dar cuenta de él. La necesidad de crear aparece cuando hay algo importante que no se puede simbolizar.

En un psicótico está todo por hacer, tiene que generar capacidad simbólica para ligar la pulsión y construirse como sujeto transformándola en deseo. Si no tramita la pulsión entonces queda como pulsión de muerte. Sin embargo, aún como sujeto siempre hay un resto que no se puede simbolizar y al que la palabra no tiene acceso. Este resto de lo real no simbolizado es el motor de la obra de arte, un vacío para el que no existe objeto que colme su lugar. De hecho ningún objeto que cubra una necesidad nuestra es suficiente para el deseo, por tanto siempre hay un vacío, un agujero.

La obra de arte se crea a partir de este agujero y se convierte en el objeto que representa la existencia de este vacío. En el registro imaginario en el que nos movemos habitualmente existe un objeto que es capaz de cubrir nuestro deseo y nos apoyamos en esta fantasía ideal para seguir adelante en el día a día.

Cada vez que la experiencia de la vida nos demuestra que una vez más no logramos mantener ese objeto ideal, la fantasía se desmonta y entonces es cuando nos encontramos con la angustia por la perdida de esta completud, que sentimos como la pérdida del objeto.

Con relación a este concierto podríamos pensar en la representación de la pérdida del objeto en tres sujetos en construcción: el compositor, el intérprete y el oyente. El *compositor* que abre camino escribiendo un texto desde un lenguaje en lo semiótico, el musical, y abre un sentido en lo simbólico, anclando el lenguaje del ritmo y la melodía en el cuerpo, en la pulsión, en las pasiones. El *intérprete*, que utiliza el texto escrito, el surco cavado por otro para de nuevo tratar de elaborar su propia pulsión y transformarla en deseo que tiene como objeto un imposible (el intérprete escribe su propio texto). Y el *oyente*, que se acerca a este texto escrito e interpretado para recabar representaciones que le sirvan para poner símbolo a esa angustia que provoca el vacío, una música que le dona un orden que organiza su mundo afectivo en torno a esta pérdida fundamental que no se termina de tramitar y que nos mantiene buscando toda la vida.

Rachmaninoff parecía haber localizado este sentimiento de pérdida radical en su amada Rusia, la madre patria, quizá evocando un primer exilio, el de la relación materna perdida a los once años; y otras muchas pérdidas posteriores como la de su yo omnipotente cuando tras la composición de un primer concierto para piano vivió un traumático fracaso. Eran los años en los que ya estaba exiliado y en sus memorias decía:

Existe una carga que quizá la edad haya puesto sobre mis hombros más pesada que ninguna otra, me era desconocida en mi juventud. Esta carga es que no tengo patria. Tuve que dejar la tierra en la que había nacido, donde pasé mis años juveniles, donde luché y donde sufrí todos los dolores que supone tener que abrirse paso, y donde logré, por fin, el éxito. Todo el mundo está abierto para mí y el éxito me aguarda en todas partes. Sólo un lugar permanece inaccesible y ese lugar es mi propio país: Rusia.

La segunda guerra mundial acentuó esta melancolía de exiliado. Le producían una gran preocupación las noticias de los alemanes asolando las ciudades rusas y pensó en retirarse de la actividad de pianista. Algo iba a cambiar en su madre patria que sería irrecuperable. Decía:

Es duro para mí ya dar conciertos, pero ¿cómo será mi vida sin ellos, sin música?

Podría existir una relación entre este sentimiento de pérdida con el característico miedo a la muerte que acompañó a Rachmaninoff toda la vida. En una carta a una admiradora y amiga en 1917 escribía:

No puede uno vivir cuando está marcado para morir. ¿Cómo puedes tú soportar el pensamiento de que tienes que morir?

Cuando Rachmaninoff cayó enfermo pidió tener una enfermera rusa y un receptor de radio que le permitiera oír música desde Rusia. Rachmaninoff sabía sin ser consciente de ello de la importancia de la música para tramitar la experiencia de estar al borde de la muerte y en una carta a un compañero en 1940 decía:

Mi salud anda mal. Día a día me estoy cayendo a pedazos. Cuando tenía salud era excepcionalmente perezoso. Ahora cuando la estoy perdiendo no hago más que pensar en el trabajo.

La música podría ser la forma particular de Rachmaninoff y otros muchos artistas de sostenerse ante la inevitabilidad de la muerte. Cuando la realidad nos recuerda que vivimos en un mundo imaginario, que la vida tiene final, y que este es independiente de nosotros, de nuestro trayecto y de nuestro deseo.

La muerte rompe en trizas nuestro mundo imaginario, completo, sin falta, en el que luchamos día a día por no encontrarnos con la pérdida, el vacío, la castración. Es la castración sin simbolizar, no hay forma de representarla porque nadie nos lo puede trasmitir, únicamente se puede bordear y dar representación a los afectos que nos mueve.

Cada pérdida del objeto imaginario nos acerca a la muerte porque nos hace presente esta soledad, esa separación del otro que supone lo subjetivo, lo que nos diferencia a cada uno, lo que nos hace únicos y por lo tanto solos y vacíos, porque una vez más no encontramos el objeto que nos complete.

***Shine* (el intérprete)**

David Helfgott en la interpretación del concierto también pudo estar en contacto con la perdida del vínculo fundamental que le sostenía. David cayó en la psicosis, a partir de esta interpretación la desintegración de su Yo fue imparable. Como le decía el maestro: *"es un monstruo, tómalo o te engullirá entero"*, esa es la pulsión. Interpreto desde sus senti-

mientos: *"déjalo que fluya del corazón, de ahí es de donde procede"*, decía el maestro. Se arriesgó y sin la protección del Yo sus emociones arrasaron, tocó, como decía el maestro: *"como si no hubiera mañana"*. Su falta de tejido simbólico para tramitar la pulsión acabó por romper la frágil estructura del Yo.

Como psicótico no pudo construir un deseo propio, su misión en la vida era encarnar en su propio cuerpo el deseo de su padre, un hombre narcisista que luchó contra su fracaso y su vejez utilizando a su único hijo varón. Le programó para ser un virtuoso y ser reconocido como músico con el *3er concierto* de Rachmaninoff, y luego le abandonó cuando David trató de tener un ser diferente y dejar de vivir para cubrir la falta del padre.

Este abandono, esta pérdida del objeto (su padre, su familia) fue insoportable para David, que no tenía un anclaje simbólico que le sostuviera como sujeto ante la caída del objeto imaginario. La madre le había regalado este hijo al padre, no existía ni mediaba en la relación entre ellos, cómplice de esta devoración.

El *3er concierto* era el lazo de unión con el padre, lo que le sostuvo en un vínculo simbiótico pero sin poder introducir la dimensión simbólica. Su pérdida, la del vínculo narcisista con el padre, le llevó al delirio, un mundo alternativo con un orden propio que se resiste a la castración, donde puede alucinar la satisfacción de estar completado por el objeto.

La relación de David Helfgott con la música hace pensar en dos caminos: por un lado cómo le sujeta aportándole la identidad, el Yo inicial; David *es* porque toca el piano, su identidad como individuo consiste en esta función que cumple para el padre y luego para sí mismo. Pero, por otro lado, tocar el piano quiere decir ponerse en contacto con sus pasiones, con su pulsión que, al no estar tejida simbólicamente con el lenguaje, se desborda desintegrando ese frágil Yo.

El lenguaje de la música puede aportarle una reestructuración narcisista y darle un lugar, pero si no pasa a ser mediado por un tercero que transmita la dimensión simbólica, entonces le puede llevar a la locura, porque su pulsión le desborda. El texto, la interpretación del texto del compositor debería proporcionarle esa inscripción de su experiencia como sujeto, pero sin un mínimo sostén simbólico le lleva a la desestructuración en lugar de generar estructura, capacidad simbólica.

Hospital de Día (el oyente)

En el Hospital de Día he podido observar cómo la música ha formado parte del delirio de uno de los pacientes reforzando su delirio de *"yo soy el rey"*. Con el uso de los cascos, reproduciendo música, se sentía más tirano y déspota con nosotros en su supuesta autoridad de rey, y al regular el uso de los cascos dejaba de crecerse tanto. Es decir, la música le servía para reorganizarse de forma narcisista en un delirio donde él tenía un lugar omnipotente; al fin y al cabo, un *lugar*.

Por otro lado el mismo paciente en un taller de pintura y música salía del delirio, se serenaba y pasaba a hablar de cosas cotidianas con los demás cuando normalmente sólo hablaba con los personajes de su delirio. Es decir el sistema de la armonía y los colores le ofrecía un orden para sus afectos suficiente en el momento del acto de escuchar y pintar para poder sostenerse sin necesidad del delirio.

En el *3er concierto* como oyente, en la escucha de esta obra, el individuo se reconoce como sujeto. El oyente capta esa representación del deseo del sujeto artista y la utiliza para representar el suyo propio. El artista dona el lenguaje del arte, las representaciones de lo irrepresentable por la palabra para que el oyente pueda también dar forma a su propio vacío, a su pulsión de muerte.

Los psicóticos, como oyentes habituales de música, le dan un lugar muy especial. Impresiona ver a un psicótico, para el que la música es fundamental en el día a día, cantar siempre en el mismo tono porque no puede entonar una melodía pero quiere cantar, o bailar sin coordinación porque no puede sincronizarse con el ritmo de la música; algo ha pasado que perdió o no adquirió nunca ese lazo materno que supone sincronizar su ritmo vital con el de otro. Otro paciente al empezar su tratamiento traía sus cintas de música al Hospital de Día y se las daba a su terapeuta a modo de depósito de lo que es importante para él y para hacerse su propio lugar en el Centro, la música en el lugar de la palabra que otras personas pueden trabajar en su terapia.

Aunque en general lo que nos encontramos es un uso más normal de la música, que yo recuerde todos menos uno de estos psicóticos dan mucha importancia a la música para el día a día. La escuchan de forma habitual, algunos de forma obsesiva, otros más moderada y variada, pero todos conectan con esta forma de arte de manera inmediata y con las demás depende de la persona y su trayectoria personal porque hace falta mayor capacidad de abstracción y distancia del objeto.

La música donde no llega el lenguaje

Una última idea que me gustaría señalar es la música como lenguaje estructurado que organiza el mundo afectivo de un individuo antes de la llegada del lenguaje verbal, y en donde éste no puede llegar porque hay una zona de lo real que no puede representar. La música puede sostener donde el lenguaje verbal ya no alcanza.

Lo que planteo es el ritmo y la melodía como la forma más primitiva de vínculo, filogenéticamente el primero en desarrollarse junto con el olfato, antes incluso que la gestalt que pueda ofrecer la vista de la cara de la madre. Se encuentra desde el inicio de la vida, en lo más primario de nosotros. El ritmo del cuerpo tiende a sincronizarse con el de los demás desde el sonido del corazón en el vientre materno. Por otro lado, la melodía es el tono de la voz de la madre que se aprende a diferenciar antes que su cara y por supuesto es la musicalidad anterior a sus palabras.

Es una forma de vínculo en el que aún no hay distancia como luego habrá con la mirada. La música puede sostener donde ya no puede la palabra, como cuando lo que está cerca es la muerte. Volviendo a Rachmaninoff, enfermo de muerte le parecía oír música en la casa y cuando preguntaba y su hija le decía que no estaba tocando nadie, murmuraba: *"Ah!, entonces es mi cabeza"*.

Muchos de ustedes conocerán la película titulada *Bailar en la Oscuridad*, sería un buen ejemplo para lo que trato de explicarles: la protagonista es una mujer que se está quedando ciega y que pasa el tiempo inventando melodías y letras que acompañan al ritmo de los ruidos de la fábrica en la que trabaja. Más adelante, ante su propia muerte, condenada por asesinato, se sostuvo en el tiempo de la espera con sus melodías y el movimiento rítmico de su cuerpo, como el que acuna a un bebé angustiado al que quiere calmar.

Por último me gustaría señalar que sólo hemos extraído dos de las ideas, brevemente desarrolladas, de las que se podría hablar en el análisis de una obra tan compleja como este concierto. Gracias por su atención. Espero que esta comunicación les anime a continuar pensando sobre la música como arte en la construcción del sujeto.

Lo Siniestro en *Los elixires del diablo* de E.T.A. Hoffmann

BASILIO CASANOVA

ESCRITORIO DEL NARRADOR. NOCHE

Una hoja de papel. La mano de un hombre de edad madura –el Narrador– comienza a escribir. Vemos así, negro sobre blanco, ocupando toda la pantalla, brotar el trazo de su letra, al par que escuchamos su voz:

NARRADOR: *"Aquí empieza mi historia, y me habría gustado que hubiese en ella un lugar para mi padre..."*

La promesa de Shanghai, Víctor Erice

Enunciación en primera persona

Es *Los elixires del diablo,* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, un texto artístico, es decir, un espacio textual, pero también, y por la misma razón, un espacio de experiencia en el que nos vamos a ver confrontados, en tanto que lectores, a la emergencia de lo siniestro[1] en la literatura de Occidente. Emergencia que adoptará la forma enunciativa de la primera persona.

1 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Emergencia de lo siniestro", en *Trama y Fondo*, nº 2, Madrid, 1997.

Nos hallamos en presencia de un texto en cuyo prólogo mismo se nos invita a compartir *"el horror, el espanto, la locura y lo ridículo de la vida"* que la lectura de los papeles póstumos del fraile capuchino Medardo, protagonista además de la obra, se supone habrá de producirnos.

Lo primero que Medardo dice al comienzo mismo de la novela es que su madre nunca le contó en qué circunstancias vivió su padre en el mundo[2]. Y lo dice en primera persona, en un relato, pues, netamente romántico, guiado por un siempre hegemónico Yo enunciador del discurso. Yo, por romántico, necesariamente lacerado, escindido, quebrado.

2 E.T.A. HOFFMANN: *Los elixires del diablo*, Ediciones Mascarón, Barcelona, 1983.

La cuestión, entonces, es la siguiente: ¿existe alguna relación entre esta actitud enunciativa y esa ausencia paterna de la que nos habla el relato nada más comenzar? Es más que probable que así sea, porque quien está realmente ausente en este discurso con que se inaugura la novela de Hoffmann, no es otro que *la tercera persona del Edipo*.

Pero para que esa ausencia –la del padre– sea verdaderamente la ausencia del *tercero*, hace falta que el padre esté ausente sobre todo para la madre. Y eso es lo que, en efecto, parece que sucede en *Los elixires del diablo*: el padre, su vida, está casi por completo ausente en el discurso de la madre de Medardo.

Ausencia ésta notable, decisiva, que determinará el devenir del relato, haciendo finalmente imposible el desembrague que sólo la tercera persona podría provocar. Por el contrario, un único –e hipertrófico– punto de vista, el del yo enunciador –el de la primera persona–, se erigirá en protagonista absoluto del mismo.

Ha sido González Requena quien ha escrito que *"con la tercera persona, y en su entorno, aparece un universo narrativo, un tiempo y un espacio diferenciados de aquellos que habitan el Yo y el Tú del discurso. Y aparece, así, una suerte de legalidad, la de la verosimilitud narrativa"*[3].

3 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya: *El espot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1995.

En este contexto, Medardo, el sujeto protagonista, se ve obligado a tomar la palabra, a decir Yo, en un desesperado –y romántico– intento por afirmarse. Para hablar, por tanto, en primera persona y tratar de decir, de contar, de narrar su propia vida.

Voluntad narrativa que se traduce en ese esfuerzo por contar del Yo enunciador, que ha decidido tomar la palabra. Necesidad, pues, vital, existencial para ese yo romántico –lacerado, escindido, quebrado–, de que haya relato.

El problema del padre

Pero esta necesidad remite a un problema esencial: parafraseando aquí el título del excelente libro que Jean Laplanche dedicara a Hölderlin, otro insigne autor romántico, no otro que "el problema del padre"[4]. Porque para que haya relato ha de haber padre.

4 LAPLANCHE, Jean: *Hölderlin y el problema del padre*, Corregidor, Biblioteca de la esfinge, Buenos Aires, 1975.

Por eso quien afirma tomar la palabra para hablar en primera persona, como es el caso de Medardo en *Los elixires del diablo*, lo hace para ano-

tar, de manera casi inmediata –es decir, nada más comenzar el relato–, una ausencia fundamental: la del padre, la de su nombre, como un eslabón fundamental de la cadena simbólica.

Un padre del que enseguida se nos dice cuál es su auténtica condición: la de estar muerto. Un padre realmente muerto, pero también un padre que nunca llegó a estar del todo vivo para la madre de Medardo. Quiebra, pues, de la metáfora paterna.

Esa es, tal vez, la razón de que tengamos que esperar tanto –varias páginas– para conocer el nombre –Medardo– que ese Yo enunciador se ha dado, que no recibido, mientras que el primer nombre propio que sí vemos comparecer inmediatamente en el texto es el de Satanás: *"Y que mi padre, atraído por Satanás, se convirtió en criminal..."*[5]. Nombre diabólico que viene así a nombrar, una vez más, una ausencia: la de un verdadero Nombre del Padre.

Porque hemos hablado ya de Medardo, el protagonista de *Los elixires*, pero hay que añadir a continuación que ese no es su verdadero nombre. El suyo lo conoceremos por boca de su madre en una escena de inequívocas resonancias pictóricas –y el referente va a ser aquí Leonardo da Vinci. Veámoslo: *"¿Cómo se llama vuestro hijo, señora?"*. Le preguntará otra madre, la madre abadesa de un convento cisterciense: *"Francisco –respondió mi madre. La princesa exclamó con doloroso acento: «¡Francisco!». Y, cogiéndome en sus brazos me estrechó contra su pecho"*[6].

Y bien, si las referencias a escenas hechas pintura –a la Sagrada Familia, por ejemplo– son abundantes en *Los elixires del diablo*, la escena que acabamos de describir guarda un notable parecido con el conocido cuadro de Leonardo *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, en el que, recordémoslo, una suerte de figura femenina de apariencia doble intenta atraer hacia sí –es decir: abrazar, atrapar– a un niño.

Más adelante, otra imagen que el relato configura habrá de tener idénticas resonancias leonardescas. Véase si esta otra descripción no podría ser, por ejemplo, la de la Monna Lisa: *"sus labios tiernos y bien formados insinuaban una sonrisa irónica, que me parecía la cruel expresión de una maliciosa burla, y que me hacía temblar"*[7].

5 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 19

6 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 22

7 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 65

Escenas, las representadas en estos dos cuadros de Leonardo, en las que, como en tantas escenas de *Los elixires*, una ausencia se hace notar especialmente: la de la figura paterna. Sigmund Freud nos lo hizo ver con claridad en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*[8].

8 FREUD, Sigmund: «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», en *Obras Completas,* Tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.

En todo caso, cuando en la novela de Hoffmann el referente sea directamente *La Sagrada Familia* –es decir, el Tres–, el texto se encargará de presentarnos la escena como irrisoria, objeto de burla, literalmente increíble. Así, podemos leer: *"uno de ellos, al vernos, dijo riéndose: ¡Mirad, una sagrada familia! Y sacando papel y lápiz hizo intención de ponerse a dibujar"*[9].

9 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 21

El problema del nombre

Y bien, si el protagonista de *Los elixires del diablo* no se llama realmente Medardo, ¿cuál es entonces su verdadero nombre? Francisco. El porqué dio en llamarse así nos lo contará él mismo: *"Adopté el nombre monacal de Medardo en recuerdo de la visión que mi madre había tenido"*[10].

10 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 33

Medardo es el nombre que Francisco se da sí mismo en recuerdo de una visión de su madre. Con la adopción de este nuevo nombre que Francisco se da a sí mismo va a tener lugar un primer e irreversible efecto de *desdoblamiento* del protagonista[11], pero también –y de manera no menos decisiva– del propio relato –por lo demás el tema del doble (siniestro) será uno de los temas clave de *Los elixires del diablo*.

11 Freud hablará en *Lo siniestro* de «partición» o «escisión del yo». Es imposible no evocar aquí desdoblamientos literarios tan antológicos como los que protagonizan *El doble* de F. M. Dostoyevski o el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R. L. Stevenson.

Así pues, la madre de Medardo está detrás de ese acto en cierta medida renegador que Francisco llevará a cabo con su propio nombre, por más que el nuevo se halle revestido de cierta dignidad: Medardo, lo sabemos, es el nombre que éste adopta cuando decide tomar los hábitos. Más tarde adoptará otros, por ejemplo el de Leonardo.

Y este nuevo nombre irá asociado al de cierta función paterna, puesto que padre Medardo es como será llamado de aquí en adelante el protagonista de *Los elixires del diablo*.

Sólo que Medardo habrá de ser cualquier cosa menos un padre. Será, antes bien, un charlatán mentiroso e impostor, incapaz de pronunciar ni una sola palabra verdadera, puesto que *"sólo ha buscado el aplauso y la admiración del mundo...ha fingido sentimientos que no había en su interior; alguien, en fin, poseído por el espíritu de la mentira"*[12].

12 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 48

Alguien incapaz además de guardar secreto alguno; mejor dicho:

alguien que no guarda nada secreto, es decir, nada sagrado –simbólico– en su interior, ya que Medardo hubo de beber –desoyendo las advertencias del padre Prior– el tentador elixir del diablo, el legado de San Antonio y la más preciada –y extraña, todo hay que decirlo– reliquia del monasterio. No hay pues símbolo para Medardo.

No hay símbolo; sólo pulsión

Apurado hasta la última gota el diabólico cáliz, Medardo se entregará, a partir de ese instante, al más siniestro de los goces: aquel que le procuran sus propios crímenes. En eso habrá de parecerse a su padre, cuyo único acto conocido –esto fue lo poco que su madre le contó de él– fue uno de naturaleza diabólica, criminal: asesinar a su propio hermano.

El goce que impulsa a Medardo –a su siniestro, diabólico doble– a cometer crímenes horrendos es la más clara señal de que nada sagrado hay en él, ya que, como quedó dicho, hubo de apurar, hasta sus últimas consecuencias, el elixir del diablo. No, pues, la sangre del sacrificio de Cristo –sangre sagrada–, sino todo lo contrario: sólo, únicamente, pulsión mortal.

Y bien, hay pulsión, pulsión desbocada, porque no hay propiamente sujeto, como tampoco hay propiamente relato en *Los elixires del diablo*: *"Todos los hilos que antes me habían sujetado a la vida habíanse roto y, por lo tanto, nada me retenía"*[13], confesará el protagonista tras abandonarse a la corriente pulsional que lo arrastra.

Habrá, en cambio, «*caprichoso destino*»: *"Mi propio yo era objeto cruel de un destino caprichoso. Los acontecimientos adoptaban extrañas figuras, se sucedían, agitándose, como si fueran un océano, o como si enormes olas los golpeasen"*[14]. O, en otro lugar: *"me hallaba sin conexión alguna con la vida, zarandeado, a merced de las ondas de la casualidad"*[15].

Ante eso, el yo –frágil, indefenso, sin estructuración posible– poco puede hacer, y por eso su discurso, el discurso de ese Yo que ha tomado la palabra, padecerá una cada vez más acusada fragilidad. Lo había anotado Jesús González Requena a propósito del discurso de las vanguardias: *"Tanto más se afirma el Yo que habla, tanto más parece condenado a encontrarse con un discurso descoyuntado. Habla, afirma su acto de enunciación y, sin embargo, siente que no logra depositar un enunciado verdadero"*[16].

Para expresarlo en términos numéricos: el número de Medardo es el

13 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 96

14 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 69

15 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 113

16 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: «Occidente. Lo transparente y lo siniestro», en *Trama y Fondo*, nº 4, Madrid, mayo de 1998.

dos. El tres, la cifra del Edipo –la Sagrada Familia– no existirá, entonces, para él. *Los elixires del diablo* será, por eso, el relato de un desdoblamiento: la puesta en escena del dos en tanto que juego de espejos en el que el Yo, incapaz de pronunciar una palabra verdadera, no cesará de reflejarse.

Número dos que habrá de comparecer en el texto bajo el signo del diablo. En ausencia de lo simbólico, lo imaginario, bajo la presión de lo real, sólo puede ser calificado de diabólico. Por eso no puede sorprendernos oírle pronunciar a Medardo enunciados como éste: *"Tú no eres yo, tú eres el diablo"*.

El fantasma del tercero

El único punto de vista exterior al del Yo dueño del discurso en *Los elixires del diablo* lo introducirá la presencia del *pintor* que, burlando todos los cánones conocidos, aparece y desaparece a lo largo de la obra, como un personaje extraño de la misma, y de cuya existencia real, corporal, se llega a dudar en el propio texto.

Bien avanzado este, cerca ya de su final, *"unas notas intercaladas del editor"*[17] serán introducidas rompiendo por una vez el hegemónico punto de vista que hasta entonces había presidido el relato. Constituyen por tanto estas notas una insólita manera de introducir un punto de vista exterior –¿el tercero?–, diferenciado del Yo y del Tú, es decir, de la primera y de la segunda personas, del que se llega a decir que podrá servirnos para *"desenredar los hilos de la historia de Medardo"* que tan enredados estaban. Las expectativas depositadas en lo que dichas notas van a introducir son, como puede comprobarse, muy altas. El anhelo del relato –del «Él» que pueda desembragarlo– aparece aquí enunciado de forma explícita.

17 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 239

¿Cuál es, pues, el motivo que justificaría la inclusión tan intempestiva de estas notas introductorias? Pues el darnos a conocer lo que el fantasmal pintor dejó escrito acerca de Medardo; mejor dicho, de sus antecesores.

Nos asomaremos así, a través de ese escrito, a su árbol genealógico, aquel que conforman los Nombres del Padre, es decir, los antepasados del monje. Lo cual habrá de depararnos más de una sorpresa, puesto que lo primero de lo que vamos a tener noticia es de que uno de estos antepasados, el príncipe Camilo, renegó de uno de sus hijos, que se llamaba Francesco, como el padre de Medardo –como Medardo mismo antes de

tomar los hábitos–, y que el hijo renegó de su nombre para hacerse pintor de la escuela de Leonardo da Vinci: *"Francesco, renegando de su nombre y estado principesco, se hizo pintor..."*[18].

18 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 241

La razón que de tales actos de renegación se da es precisamente ésta, por muy sorprendente que pueda parecer: la pasión de Francesco por la pintura, y por su maestro Leonardo.

En el origen pues de esta primera quiebra en los Nombres del Padre, en la cadena simbólica de la filiación está, sorprendentemente, la figura de Leonardo da Vinci, a quien Francesco, se nos dice, admiraba. Pero una vez muerto el maestro, el discípulo se tendría a sí mismo *"por el más grande pintor de su tiempo"* y llegaría a hablar despectivamente de Leonardo, alejándose de su estilo y pintando *"con entusiasmo* non sancto *muchos cuadros que representaban el mundo falso de la fábula"*[19].

19 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 242

La falsedad, el espíritu de la mentira hacen su aparición aquí, como lo harán más tarde en la vida y obra de Medardo, heredero, al fin y a la postre, de esa cadena, como hemos visto, quebrada.

El resto del escrito del pintor no es sino un confuso relato de adulterios y crímenes, de relaciones incestuosas que acaban formando una telaraña de nombres donde no parece haber lugar más que para la repetición y para el crimen. Freud, advirtiendo en ello el efecto de lo siniestro, lo expresó así: *"...el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas"*[20].

20 FREUD, Sigmund: «Lo siniestro», en *Obras completas*, Tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

Lejos, pues, de llegar a desenredar los hilos de la historia de Medardo, lo que el escrito del pintor fantasma hace es enredarlos más si cabe, de manera que aquella prometida claridad se convierte ahora en confusión casi absoluta. De ahí el desconcierto del que hablara Freud en su breve comentario sobre la novela. Es el momento de recordar sus palabras: *"cuando las convenciones sobre las cuales se fundaba la acción y que hasta entonces habían sido disimuladas al lector, le son finalmente comunicadas, he aquí que éste no queda informado, sino por el contrario completamente confundido"*[21].

21 FREUD, Sigmund: *op. cit,* p. 2493

Tal es el efecto que la revelación del pintor acaba produciendo en el lector de *Los elixires del diablo*, que asiste a una trama plagada de crímenes en su mayoría de origen adúltero, como el del propio padre de Medardo que, según podemos leer, *"mató a su hermano después de abusar de Jacinta"*, la mujer de la que estaban enamorados los dos.

El escrito del pintor se interrumpe, de una forma un tanto abrupta, con unas palabras pronunciadas por la madre de Medardo. Entonces una nueva nota del editor nos informa de que la escritura del pintor *"es tan incierta que resulta casi imposible descifrarla"*[22]. Su escrito termina, pues, ahí.

22 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 256

Y bien, podemos ahora legítimamente preguntarnos si Medardo no es hijo de esa trama incestuosa y criminal de la que sólo un extraño, fantasmal pintor ha podido darnos noticia. Su punto de vista, lo hemos dicho ya, es el de alguien estructuralmente diferente del Yo del discurso que había protagonizado de manera casi hipertrófica el relato. Es, pues, el suyo, el punto de vista de un tercero –fantasmal sí– que irrumpe ahora en el relato quebrando la soberanía del yo que lo enunciaba.

Leonardo da Vinci

Y bien, ¿ese pintor fantasma, ese tercero espectral, no podría ser identificado, también él, como Leonardo da Vinci? De dicho pintor oímos decir en el texto lo siguiente: *"Considero que ese extraño pintor es como una aparición que burla todos los cánones; es más, hasta pongo en duda la existencia real de su cuerpo. Tanto más es esto, que nadie ha observado en él las funciones ordinarias de la vida"*[23]. Y por cierto que de la vida del padre de Medardo tampoco habíamos llegado a saber casi nada.

23 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 238

Es así como, por una vía un tanto sorprendente por inesperada, emerge Leonardo da Vinci, en *Los elixires del diablo*, como figura emblemática de la modernidad. Figura, señera, del sabio renacentista que intentara aunar dos discursos, dos saberes que en Occidente habían comenzado ya a desligarse, escindirse: el discurso del Arte y el discurso de la Ciencia. Discursos que en la figura de Leonardo da Vinci pugnaban por convivir.

Pero también, inevitablemente, debemos percibir en esta figura emblemática –en la forma de comparecer en el texto de *Los elixires*, asociando su figura a la de un acto, en definitiva, de renegación– esa latencia siniestra –la obra pictórica de Leonardo constituye una buena muestra de ello– que tan bien supiera detectar Andrei Tarkovski y que dejó reflejada en filmes como *El espejo* (*Zerkalo*, 1974) o *Sacrificio* (*Offret*, 1986).

El jardín del paraíso de Hans Christian Andersen

María Sanz

Hans Christian Andersen (1805-1875), escritor y poeta danés, es el autor de conocidos cuentos de hadas como *El patito feo*, *La sirenita* y *El abeto*. *El Jardín del Paraíso* es otro cuento surgido de su fantasía. No siendo de los más populares, incorporaremos un breve resumen para analizarlo, centrándonos en la resolución del Edipo presente en la historia, tras lo cual lo relacionaremos con ciertos aspectos de su biografía.

Jesús González Requena, en su artículo "El texto: tres registros y una dimensión"[1], sostiene: *"El precio de la constitución –simbólica– del sujeto, de su acceso al ser, es, pues, la prohibición del incesto, la prohibición, a partir de un momento dado, de la fusión especular con el objeto. Se trata, propiamente, del paso por la castración: el sujeto nace de cierto desgarro, el de la pérdida de la totalidad, el del fin de la completitud narcisista"*.

1 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "El texto: tres registros y una dimensión", en *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, 1996, p. 27.

¿Es posible la constitución simbólica del sujeto, su salida del narcisismo, cuando no hay un tercero que nombre la prohibición del incesto? Esta pregunta será la hipótesis de trabajo a partir de la cual realizaremos el análisis del cuento, tomando como fundamentos teóricos los conceptos que en el citado artículo se desarrollan.

Comencemos con el resumen de *El Jardín del Paraíso*[2].

2 Este resumen se basa en la traducción para la edición impresa de Ed. Labor de FRANCISCO PAYAROLS, 1959.

Érase una vez un príncipe, hijo de un rey, el cual poseía hermosos libros donde leía cuanto sucede en el mundo, todo sobre pueblos y países, pero nada acerca del lugar donde se hallaba el Paraíso Terrenal. Y éste era el objeto de sus pensamientos.

Su abuelita, de muy niño, le había contado que las flores del Paraíso eran pasteles, que una flor contenía toda la Historia, otra la Geografía y bastaba con comerse el pastel y se sabía uno la lección. De niño lo había

creído, mas cuando se hizo mayor comprendió que la belleza y magnificencia del Paraíso Terrenal debían ser de otro género.

"¡Ay! –decía–. *¿Por qué se le ocurriría a Eva comer del árbol de la ciencia del bien y del mal? ¿Por qué probó Adán la fruta prohibida? Lo que es yo no lo hubiera hecho, y el mundo jamás habría conocido el pecado".*

Y así repetía cuando tuvo ya cumplidos diecisiete años. El Paraíso absorbía todos sus pensamientos.

Un día se fue solo al bosque. Se hizo de noche y comenzó a diluviar. Caminaba empapado, resbalando y tropezando, se sentía casi al límite de sus fuerzas, cuando se encontró delante de una gran cueva iluminada.

En su centro ardía una hoguera y allí se encontraba una mujer anciana, pero alta y robusta, cual si se tratase de un hombre disfrazado, sentada junto al fuego. Le invitó a acercarse y secarse sus ropas. La mujer le dijo que se encontraba en la gruta de los vientos, sus hijos eran los cuatro vientos de la Tierra. La anciana le pareció muy brusca. Ella le dijo que debía ser dura, si quería mantener a sus hijos disciplinados. Para dominarlos, a su orden, no tienen más remedio que meterse en el saco. Y allí se están, sin poder salir, hasta que a ella le da la gana.

Fueron llegando sus hijos. El primero el viento del Norte. Vestía calzones y chaqueta de piel de oso. La anciana le preguntó de dónde venía y dónde había estado. Venía de los mares polares y le contó todo lo que había hecho allí. Después llegó el viento de Poniente. Tenía aspecto salvaje. Había estado en las selvas vírgenes y narró todo lo que en ellas hizo. Se presentó luego el viento del Sur, con turbante y una holgada túnica de beduino. Su madre le hizo la misma pregunta que a los otros. Contó que venía de Africa. La historia del viento del Sur no fue del gusto de su madre y le metió en el saco. Mientras el prisionero se revolvía en el suelo llegó el viento de Levante, vestido como un chino. Al verle vestido así su madre se sorprendió pues pensaba que había estado en el Paraíso. El viento le respondió que iría al día siguiente, pues haría cien años que lo visitó por última vez. Y que ahora venía de la China. Tras contar su historia, hablaron del viaje al Paraíso. El viento de Levante le pidió que sacara a su hermano del saco, para que le hablara del Ave Fénix, pues cada vez que va al jardín del Edén, de siglo en siglo, la princesa le pregunta acerca de ella. La anciana aceptó y abrió el saco.

El viento del Sur entregó al viento de Levante una hoja de palma para la princesa, se la había dado el Ave Fénix, en ella había escrito con el pico

toda su biografía, una vida de cien años. Tras lo cual, delante de él, se prendió fuego y de su huevo, que yacía ardiente en medio, salió un polluelo volando, ahora la única Ave Fénix del mundo. Quien de un picotazo hizo un agujero en la hoja de palma, su saludo para la princesa.

El príncipe se hizo amigo del viento de Levante y le preguntó por la Princesa y dónde estaba el Paraíso. El viento le invitó a ir con él. Le contó que ningún hombre estuvo allí desde los tiempos de Adán y Eva. Cuando fueron expulsados, el Paraíso se hundió en la tierra, conservando toda su magnificencia. Allí reside la Reina de las hadas y en él está la Isla de Bienaventuranza, a la que jamás llega la muerte y donde todo es espléndido.

Al día siguiente el príncipe se despertó sentado en el dorso del viento de Levante, volando sobre las nubes. Tras volar sobre Asia, se hundieron en un enorme abismo. Poco después apareció ante ellos el Jardín del Paraíso.

Llegó el Hada del Paraíso. Su vestido relucía al sol. Era joven, hermosa y su rostro era como el de una tierna madre contemplando a su hijo. El viento de levante le entregó la hoja escrita del Ave Fénix, y al verla los ojos del Hada brillaron de alegría.

Tomando al príncipe de la mano lo condujo a su palacio. El Hada, siempre sonriente, le llevó a una espaciosa sala, cuyas paredes estaban adornadas por retratos de millones de bienaventurados, que sonreían y cantaban. En el centro de la sala se levantaba un corpulento árbol de frondosas ramas colgantes. Era el árbol de la ciencia del bien y del mal.

El príncipe se sentía feliz y preguntó al Hada si se podía quedar para siempre. Ella le respondió que eso dependía de él. Si no caía en la tentación, como Adán, de hacer lo que se le prohiba, podría quedarse. Podría quedarse cien años, hasta que regresara el viento de Levante, ese tiempo para él pasarían como cien horas. Mucho tiempo, para resistir a la tentación y al pecado.

"Cada noche –le dijo– *cuando me separe de ti, te llamaré: "Ven conmigo". Te haré señas, pero no debes seguirme. No vengas, pues a cada paso que des, tu afán será más fuerte; entrarás en la sala donde crece el árbol de la ciencia del bien y del mal. Yo duermo bajo su colgantes ramas; te inclinarás sobre mí y tendré que sonreírte; pero si me besas en la boca, se hundirá el Paraíso y lo habrás perdido. Serán tu herencia la aflicción y el sufrimiento"*. El príncipe decidió quedarse. El viento de Levante se fue, animándole a que fuera fuerte.

El Hada le dijo que ahora comenzarían las danzas, después, cuando hubiera bailado con ella, a la puesta del sol, verá que le hará signos y le oirá gritarle: *"Ven conmigo"*. Le sugirió que se guardase de hacerlo. Por cien años repetiría la misma escena todas las noches.

Cuando se puso el sol, vio abrirse el fondo de la sala y aparecer el árbol del bien y del mal; llegaba de él un canto dulce y delicioso, como de la voz de su madre, y parecióle que decía: *"Hijo mío, hijo mío querido"*.

Entonces le llamó el Hada, cariñosa: *"¡Ven conmigo, ven conmigo!"*. El príncipe se precipitó a su encuentro, olvidándose de su promesa, mientras ella no cesaba de hacerle señas y sonreírle. Desde la sala donde crecía el árbol, millones de cabecitas sonrientes le saludaban cantando: *"¡Hay que conocerlo todo! ¡El hombre es el señor de la Tierra! ¡Ven! ¡Ven!"*. A cada paso sentía el príncipe mayor ardor en sus mejillas y más violencia en el movimiento de su sangre. *"¡No puedo evitarlo!* -dijo-. *No es pecado. No puede serlo. ¿Por qué no seguir a la belleza y al placer? Quiero verla dormida. Nada se perderá con tal que no la bese, y eso si que no lo haré: soy fuerte, y mi voluntad es firme"*.

El Hada se quitó el vestido y, apartando las ramas, quedó oculta tras ellas. *"Todavía no he pecado, y no quiero hacerlo"* -le dijo el príncipe. Y separó las ramas. Ella dormía ya, bellísima. Sonreía en sueños. Se inclinó sobre ella y vio lágrimas entre sus párpados. Comprendió la felicidad del Paraíso, y la fuerza de la vida eterna. Se dijo que aunque tuviera que pagarlo con la noche perpetua, un instante como ese lo compensaba con creces. Y besó las lágrimas de sus ojos, y sus labios se posaron en los del Hada.

Retumbó entonces un trueno y todo se desplomó; la hermosa Hada y el esplendente Paraíso se hundieron lentamente. El príncipe los vio desaparecer en la noche; como una diminuta estrella brilló lejos, muy lejos.

El príncipe cayó desmayado. Cuando recobró el sentido, suspiró: *"¡Qué he hecho! ¡He pecado como Adán! ¡Puesto que se ha hundido el Paraíso!"*. Y abrió los ojos, viendo aún a lo lejos la estrella que brillaba como el Edén desaparecido; era la estrella matutina, allá en el cielo. Se incorporó, encontrándose junto a la gruta de los vientos; la madre de éstos estaba sentada a su lado. Le regañó por lo que había hecho y le dijo que si fuese hijo suyo iría derecho al saco.

"Irá a parar al ataúd -dijo la Muerte. Era un hombre viejo y robusto, que llevaba en la mano una guadaña y un gran bieldo negro-. *Pero toda-*

vía no; le dejaré que siga en el mundo, para que haga penitencia y se mejore. Volveré cuando menos me espere, lo encerraré en un ataúd y volaré con él a las estrellas. También allí florece el jardín del Paraíso, y si ha sido bueno y piadoso entrará en él; pero si hay perversión en sus pensamientos, y en su corazón mora aún el pecado, será precipitado, dentro de su féretro, más abajo de lo que cayó el Paraíso, y sólo una vez cada mil años iré a buscarlo, para hundirlo más todavía, o para conducirlo a la estrella que brilla allá arriba".

Una vez que conocemos el cuento comenzaremos su análisis.

El deseo del príncipe apunta hacia un lugar, hacia el paraíso terrenal, donde se encuentra el Jardín del Paraíso. Ese lugar sobre el cual nos habla el Génesis de la Biblia y en el que tuvo lugar el pecado original, por el que Adán y Eva fueron expulsados de él, al no acatar la única prohibición que Dios les hizo: *"Mas del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas: porque en cualquier día que comieres de él, infaliblemente morirás"*[3].

3 Génesis 2, 17. *Sagrada Biblia*. Ed. Apostolado de la Prensa , S. A., Madrid, 1964.

El príncipe se pregunta por qué se les ocurrió a Adán y Eva comer la fruta prohibida. Su abuela le había hablado de la facilidad con que se aprenden las lecciones en el paraíso, únicamente comiendo sus flores. Justamente eso hicieron Adán y Eva, comieron el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal.

Lo que se aprendía al comer de él era diferenciar lo bueno de lo malo. La barra significante que separa y diferencia. Saber de la muerte y de la vida, saber del origen del ser y de su fin. Podríamos pensar, por tanto, que lo que el príncipe desea es saber de eso que no encuentra escrito en los libros, saber de su experiencia, saber de su origen, saber de aquello que le constituye como sujeto.

La trama del Edipo[4] es el relato fundador del inconsciente de cada sujeto, en su núcleo se encuentra la escena primordial, donde se sacraliza el goce más allá de la puerta de la habitación, tiene lugar la relación sexual entre los padres y se desata el goce de la mujer. El padre nombra la ley, palabra simbólica que prohibe el objeto que hasta ese momento era todo para el hijo. Como tercero prohibe el acceso al cuerpo de la madre cerrando la puerta y se hace cargo de su goce. A partir de lo cual, el deseo del hijo es marcado como incestuoso, al margen de la ley que lo prohibe, descubriendo entonces la sexualidad en la mujer, en su madre.

4 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. Seminario Doctoral Imagen audiovisual, teoría del texto, psicoanálisis, 1996-1997, sesión 2-XII-96.

La prohibición de la fusión con el objeto supone una herida narcisista. Su sutura simbólica se manifiesta en la superficie como diferencia sexual

y el yo queda anclado en el recién constituido sujeto del inconsciente. El sujeto asume esa ley simbólica que le sujeta, le constituye como sujeto, renuncia al objeto y al mundo imaginario que construyó su yo. Momento en que el ser sabe de la muerte, de la soledad que es su sino y se constituye el deseo dirigido hacia otro objeto en el horizonte, haciéndose posible un relato para él. Gracias a ese relato el encuentro sexual con el objeto se hace posible, justamente en ese lugar sagrado -prohibido simbólicamente- donde el goce, el contacto con lo real se sacraliza.

Si, en cambio, la prohibición procede del objeto resulta insoportable para el yo, pues éste se encuentra en la dualidad del todo-nada. Si es el objeto el que prohibe el todo, entonces nada. No soportando saber de la nada, de la ausencia del objeto, el yo se aferra al todo imaginario.

El Hada del paraíso, que en el texto ha sido asignada como princesa y madre, prohibe al príncipe besarla. A la vez que prohibe empuja al príncipe a saltarse la prohibición, incitándole a seguirla, a entrar en el interior del espacio donde ella duerme, la sala donde se encuentra el árbol de la ciencia del bien y del mal. La habitación de los padres sería el interior del árbol, mas allá de sus ramas, que simbolizarían la puerta.

En el momento de entrar a ese espacio interior, el príncipe escucha: *"¡Hay que conocerlo todo! ¡El hombre es el señor de la tierra!"*. Los bienaventurados, que habitan en el interior de la sala, le animan a traspasar el umbral, a entrar en el interior del árbol y besar al Hada, también le animan a saltarse la prohibición.

El único personaje masculino que es capaz de conmover al Hada, que hace brillar sus ojos de alegría, es el Ave Fénix. Cada cien años el Hada espera noticias suyas a través del viento de levante, quien le entrega una hoja escrita por ella misma donde da cuenta de su vida. El Ave Fénix es capaz de salvarse del fuego, de lo real y resurgir de él cada cien años, siendo así inmortal y representar su experiencia con palabras, de articularla con su escritura.

El Ave Fénix, al que el Hada dirige su deseo, podría ser el tercero, pero no comparece como tal. No enuncia la prohibición, no dona al príncipe una palabra simbólica y no está presente en el momento clave para impedirle el acceso al interior del árbol. No hay en el cuento un padre simbólico que prohiba el acceso a la madre, que nombre la diferencia al hijo y le impida entrar en la habitación. Lo que nos encontramos es que rinde pleitesía al Hada, entregándole a ella su experiencia de lo real, en lugar de darle esa palabra al príncipe y que aún sabiendo de lo real no

muere nunca, se salva de la muerte, de su propia muerte.

El príncipe se encuentra en el Paraíso Terrenal, en la isla de la Bienaventuranza donde jamás llega la muerte, lugar donde la fantasía imaginaria de la fusión con el objeto, en ausencia de límites, se cree posible. Los bienaventurados que allí habitan creen en esa fantasía, sostienen que el hombre puede tenerlo todo. El Hada sabe que algo le está prohibido, que no lo tiene todo, pero no hay nadie que en el interior del árbol se haga cargo de su goce y se lo recuerde al caer el todo imaginario. El Ave Fénix también creería en esta fantasía al ser inmortal.

El príncipe, en ausencia de una ley simbólica procedente de un tercero, no puede resistir a la atracción que ejerce sobre él el Hada, la besa, accede a su espacio interior, a su cuerpo, aún sabiendo que lo pagará perdiendo el paraíso.

De lo que se trata en la resolución del Edipo es de perder el paraíso, de renunciar a la fantasía narcisista, pues ese es el precio de la fundación simbólica del ser, el fin del narcisismo. En ausencia de una palabra simbólica que le constituya como sujeto, que le sostenga ante la pérdida del objeto, ante los envites de lo real del fondo, el príncipe no puede renunciar a él ni siquiera en el momento de haberlo perdido, tras saltarse la prohibición, tras consumar el incesto.

En ese momento de caída, de desaparición del objeto, lo imagina en otro lugar, como diminuta estrella rutilante brillando a lo lejos. El príncipe fantasea que el paraíso no ha desaparecido, sino que está en el cielo, justamente para no aceptar la pérdida definitiva del objeto y su propia muerte. Un modo de evitar el sufrimiento que produce el contacto con lo real, presente en el fondo, tras todo objeto, un modo de contener su angustia mediante la fantasía.

La conciencia de muerte, que surge al disolverse la fantasía imaginaria, nos recuerda que no lo tenemos todo. Que lo real está presente en nuestra vida, en nuestro cuerpo. No podemos olvidarnos de ello, aunque lo intentemos, pues el tiempo va dejando huellas, señales de que algún día nuestra vida tendrá un fin. Como el Ave Fénix, la muerte misma cree en la inmortalidad, al aparecer en el texto, tras la pérdida del objeto y la fantasía que lo niega, para ofrecer al príncipe la vida eterna, en lugar de su fin.

La muerte en el cuento está representada por un hombre, aunque podríamos pensar por su género y sus atributos, la guadaña que siega

los brotes de las semillas surgidas de la madre tierra y el bieldo negro que las recogería y esparciría, que se trata de una mujer. Esta muerte femenina es quien decide el final de los días del príncipe, quien determina cuándo va a morir, y al mismo tiempo le promete regresar al paraíso. La madre de los vientos, una mujer marcadamente masculina y brusca, se comporta de un modo parecido con sus hijos. Les deja libertad, pero a su regreso les pide cuentas y, si no le gusta lo que han hecho, les mete en el saco, hasta que ella quiera. Representarían a la madre que da la vida y también puede quitarla.

No hay salida posible para el príncipe, no hay modo de salir del paraíso, pues nadie se lo prohibe realmente, nadie le permite construir un deseo alternativo al de estar en el paraíso narcisista. Más bien todos los personajes, todas la mujeres que aparecen, desde la abuela hasta la muerte, le conducen a él, le animan a creer en él.

Tampoco tendrá la posibilidad de encontrar una princesa, por cuanto no ha habido una prohibición simbólica del objeto. La princesa del cuento es el Hada, su deseo no se dirige a otro lugar, a otra mujer que no sea ella, que no sea la madre.

El padre y la madre del príncipe, que en el cuento aparecen representados por el Ave Fénix y el Hada del paraíso, no le permitirían resolver el Edipo de modo que constituyera su subjetividad, su diferencia sexual, su sexualidad, su deseo inconsciente. La fundación de su inconsciente no tendría lugar. No habría un relato para el príncipe, una tarea que medie su acceso al objeto. No podría soportar el encuentro con lo real, con la ausencia del objeto, en el momento del goce. No podría encontrar una princesa. Ni tampoco podría soportar su propia muerte, si no es fantaseando la vida eterna.

Pasaremos ahora a resaltar la similitud entre algunos datos biográficos[5] de Hans Christian Andersen y este cuento. Parece como si en él estuviera, como el Ave Fénix, escribiendo su experiencia. En su cuento titulado *El Ave Fénix*, identifica al Ave con la poesía. Durante toda su existencia no quiso ser otra cosa que poeta, que se le reconociera como tal en su país y no cesó hasta conseguirlo. A lo largo de su vida escribió más de 160 cuentos de hadas, así como novelas, libros de viajes, dramas y poesía.

Nació en el seno de una familia extremadamente pobre en Odense, en la isla de Fionia, de Dinamarca, el 2 de abril de 1805. Su padre, Hans Andersen, considerablemente más joven que su mujer, era también hijo único, zapatero de profesión, al que no le gustaba su oficio y lo que más

5 Los datos biográficos han sido extraídos de los siguientes textos:
ANDERSEN, Hans Christian: *El cuento de mi vida*. Ediciones de la Torre, Madrid, 1987. Vols. 1 y 2.
NIELSEN, Erling: *Hans Christian Adersen (1805-1875)*. Ministerio de relaciones exteriores de Dinamarca, 1983.

hubiera deseado era estudiar, pero su familia no disponía de dinero para ello. Le consentía siempre que hiciera lo que quisiera. Le leía las comedias de Holberg, los cuentos de *Las mil y una noches*, la Biblia e historias. También le construyó un teatro de muñecos, donde daba rienda suelta a su imaginación. Por lo demás era un hombre melancólico, muy encerrado en sí mismo, al que su mujer no entendía, cuando le contaba algo sobre lo que leía. Su abuelo paterno, también zapatero, llegó a tener un trastorno mental, que le llevaba a vagabundear por las calles vestido de manera estrafalaria. Su abuela paterna era una mujer silenciosa y encantadora que se dedicaba a cuidar del jardín de un Hospital para enfermos mentales. Es a la que se sentía más cercano, el era toda su alegría y felicidad, le adoraba.

Su madre, Anne Maria Andersadarret, era una mujer supersticiosa y activa, que le mimaba mucho. Mayor de tres hermanas, cada una de un padre diferente. Ella no conoció al suyo. Mendigó en su infancia, trabajó de criada y lavandera. Tuvo una hija, Karen Marie, con un hombre casado, que la abandonó cuando nació. Ambas vivieron con su madre hasta que se casó y en lugar de llevarse a su hija al nuevo hogar la dejó en manos de su madre. Dos años después de la muerte de su marido, Andersen tenía once años, se volvió a casar, de nuevo con un hombre joven, también zapatero, el cual muere poco después dejándola en la miseria. Andersen llamaba a su hermana "la hija de mi madre" y no tuvo contacto con ella hasta bastante mayor. Su abuela materna después de tener tres hijas ilegítimas y estar en la cárcel por ello, se casó dos veces, con hombres bastante más jóvenes que ella.

También en la vida de Andersen aparece una ausencia de hombres, así como varias mujeres que vivían en un mundo donde los hombres eran más jóvenes que ellas, estaban ausentes o trastornados. No parece difícil suponer que no existía en esa familia un hombre capaz de hacerse cargo del goce de estas mujeres ni prohibir al hijo el deseo dirigido hacia ellas.

La casa de su infancia, consistía en una sola habitación de reducidas dimensiones que llenaba casi por completo el taller de zapatero del padre, la cama de matrimonio, una pequeña cocina y el banco donde él dormía. La cama de matrimonio la fabricó su padre utilizando unas tablas de madera sobre las que antes había estado expuesto un ataúd con los restos de un conde. En torno al lecho se ceñían unas cortinas floreadas de algodón. Solían dejarle dormir allí al ponerse el sol, pues era muy temprano para abrir su banco, ya que ocupaba demasiado sitio en la pequeña habitación.

Vemos la ausencia de una habitación de matrimonio, ausencia de puerta, en su casa. La cama de sus padres estaba rodeada de una tela floreada y la construyeron con tablas que había estado en contacto con la muerte realmente, a la que él tenía libre acceso. El árbol de la ciencia del bien y del mal, de frondosas ramas colgantes, en cuyo interior habita el encuentro con lo real, con la muerte del sujeto, con la desaparición del objeto.

Uno de sus más vivos recuerdos infantiles, tiene que ver con el jardín del Hospital para enfermos mentales que cuidaba su abuela paterna. Cuando ella quemaba los rastrojos, dos veces al año, iba con ella. Jugaba con las flores, se tumbaba en los montones de hojas y le daban una comida más rica que la de su casa. Los locos inofensivos, así los llama, andaban libremente por el patio donde ellos estaban. Podía escuchar sus cantos y sus charlas. A veces, se atrevía a entrar en la casa, donde estaban los locos de atar, encerrados en celdas. Un día miró por la rendija de una de las puertas. Dentro estaba una mujer desnuda, sentada en un montón de paja, con el cabello suelto, cantando con una preciosa voz. De pronto se precipitó hacia él. Dio tal golpe a la puerta que se abrió la ventanilla por donde le pasaban la comida. La mujer alargó los brazos hacia él. Sintió que le rozaba la ropa. Estaba completamente solo, aterrado. Gritó hasta que llegó un guardián, el cual le encontró medio muerto. La impresión de esta escena no se borró nunca de su mente.

Esta escena nos recuerda al Hada tendida en el suelo, desnuda, y el canto precioso que escucha el príncipe procedente de la sala donde crece el árbol. Es como si se hubiera inspirado en esta experiencia infantil al escribir el cuento o hubiera intentado elaborar la angustia que le produjo a través de él, dándole un sentido.

Su vida adulta la pasó escribiendo, viajando y visitando a personajes importantes. El deseo de viajar, se recorrió casi toda Europa, podría venirle de una promesa que su padre le hizo hacer, poco antes de morir: que viajaría por lo menos tanto como él. Su gusto por los viajes aparece claramente en el cuento. Sus creencias religiosas se reducían a creer en la inmortalidad y la providencia.

En cuanto a su vida sentimental no se casó nunca, de hecho sus biógrafos aseguran que no mantuvo relaciones sexuales, no llegó a conocer la sexualidad femenina, aunque se enamoró en varias ocasiones y tuvo claros deseos de casarse. Las cuatro veces que lo intentó fue rechazado. Y cuando ellas se casaban con otro, se ponía muy enfermo o caía en una profunda depresión. Siendo un hombre maduro, estableció relaciones,

más bien epistolares, con dos mujeres considerablemente más jóvenes que él. Fueron ellas quienes se enamoraron de él, y de su obra, pero no parece que él sintiera lo mismo.

La similitud entre estos datos biográficos y el cuento nos hace plantearnos la posibilidad de que sea el propio autor su protagonista. Y si él es el príncipe que busca el paraíso, sería su estructura psíquica la que hemos analizado en el cuento. Suponemos, por tanto, que a lo largo de su vida trató de elaborar su experiencia a través de aquello con lo que su padre le puso en contacto, la poesía, los textos, sagrados y simbólicos. Aunque no compareciera como padre simbólico, le trasmitió la importancia de los textos, que para él tanto significaban. A pesar de que su mujer no lo entendiera, su hijo sí lo hizo.

Así pues, sería en los textos donde Andersen encontró una palabra simbólica capaz de dar cuenta de su experiencia de lo real, donde elaborar su singularidad. Mediante la escritura, sobre todo de cuentos de hadas, pudo soportar su desgarro, su angustia, en los momentos en que su fantasía narcisista, imaginaria, se le venía abajo, dejando a la vista el fondo.

El desarrollo de este trabajo nos llevaría a pensar que Hans Christian Andersen no enloqueció gracias a la escritura, a la poesía, al Ave Fénix. Gracias a los textos.

Daniel Canogar
Horror Vacui

Goya. Pinturas negras

Olga Martín Díaz

Como datos preliminares, de forma extremadamente breve y para ubicarnos históricamente, exponemos unos esquemas biográficos de D. Francisco de Goya y Lucientes.

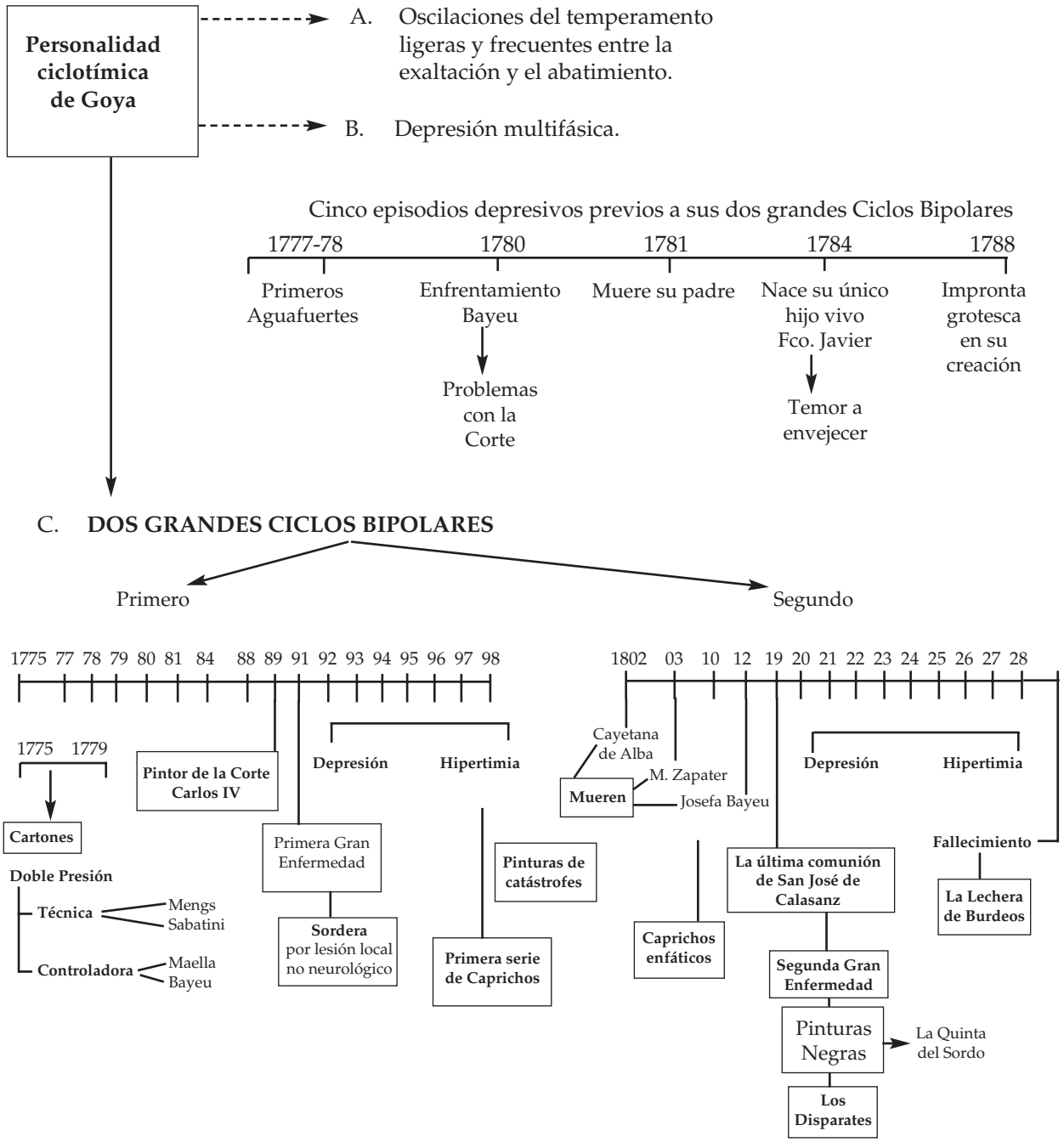
Espacios Biográficos de F. De Goya

- Nacimiento y años de formación (1746- 1779)
- Éxito y 1ª gran enfermedad (1780-1800)
- Los desastres de la Guerra (1801-1815)
- Exilio político, personal y 2ª gran enfermedad (1816-1828)

Comenzaremos el texto propiamente dicho en un punto concreto de la biografía de Goya: el segundo gran ciclo bipolar o segunda gran enfermedad. El motivo de ello se debe a que es a partir de entonces cuando la paleta goyesca da un giro definitivo. Esta 2ª gran enfermedad se inicia hacia 1819-1820 a la edad de 73 años. Coincide con el traslado de su residencia a la Quinta del Sordo, adquirida por él en febrero de 1819 cuando ya poseía esta denominación. Esta villa, emplazada en la vecindad del río Manzanares, le apartaba de su espacio familiar de la ciudad. Alguna vez se ha entendido la instalación de Goya en su nueva residencia como una especie de huida del centro político de Madrid, en el que Goya podría sentirse inseguro y amenazado.

La Quinta del Sordo, llamada así por lindar con la finca de un señor apodado "el Sordo", era un palacete provisto de una gran puerta de hierro, una escalinata desdoblada en dos vertientes, un pavimento interior de mármol rojizo, un cuidado jardín con fuente de mármol y dos plantas con espaciosas habitaciones propicias para albergar en sus paredes "Las pinturas negras". Se aloja con su criado Isidro y con la joven Leocadia Zorrilla (considerada en algunas biografías como su ama de llaves).

Tabla 1.


Personalidad ciclotímica de Goya
A. Oscilaciones del temperamento ligeras y frecuentes entre la exaltación y el abatimiento.
B. Depresión multifásica.
Cinco episodios depresivos previos a sus dos grandes Ciclos Bipolares
1777-78
1780
1781
1784
1788
Primeros Aguafuertes
Enfrentamiento Bayeu
Problemas con la Corte
Muere su padre
Nace su único hijo vivo Fco. Javier
Temor a envejecer
Impronta grotesca en su creación
C. DOS GRANDES CICLOS BIPOLARES
Primero
Segundo
1775 77 78 79 80 81 84 88 89 91 92 93 94 95 96 97 98
1775 1779
Cartones
Doble Presión
Técnica
Mengs
Sabatini
Controladora
Maella
Bayeu
Pintor de la Corte Carlos IV
Primera Gran Enfermedad
Sordera por lesión local no neurológico
Depresión
Hipertimia
Pinturas de catástrofes
Primera serie de Caprichos
1802 03 10 12 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28
Cayetana de Alba
M. Zapater
Mueren
Josefa Bayeu
Caprichos enfáticos
La última comunión de San José de Calasanz
Segunda Gran Enfermedad
Pinturas Negras
La Quinta del Sordo
Los Disparates
Depresión
Hipertimia
Fallecimiento
La Lechera de Burdeos

La casa era de dos plantas y habitaciones muy amplias, rodeada de huertas y sembrados. Seis de las pinturas decoraban el comedor: dos a ambos lados de la puerta, *Una Manola* y *Dos Frailes*; enfrente, *Saturno devorando a su hijo* y *Judith y Holofernes*, y en los muros laterales *Peregrinación a la fuente milagrosa de San Isidro* y *Aquelarre*.

En el salón de la planta superior estaban las ocho restantes: a la entrada, *Dos viejos comiendo sopas* y *Perro enterrado en la arena*; enfrente, *La lectura* y *Dos mujeres y un hombre*; en el muro lateral, *Las Parcas o el destino* y *Dos hombres riñendo a garrotazos*, y en el muro contrario *Romería de San Isidro* y *Al Aquelarre*.

Debemos considerar un hallazgo importante en torno a estas obras que aportaría un punto más a dilucidar. Según un artículo en el periódico *El País*, con fecha 11 de mayo de 1994, acerca de las Pinturas Negras, repartidas por aquellas fechas entre las salas 66 y 67 del Museo del Prado, se apunta que: "no siempre fueron negras", como lo demuestra un estudio publicado por Mª del Carmen Garrido en el que estudios radiográficos y estratigráficos atestiguan que inicialmente Goya proyectó una decoración distinta en los muros de la Quinta del Sordo.

Los primeros bocetos eran paisajes de tonos claros y luminosos, y celajes muy amplios en los que los personajes no tienen mayor importancia.

El inicio del viaje al extraño abismo de las Pinturas Negras comienza con un retrato de Leocadia –vestida de luto y apoyada sobre una tumba. Éste lo pintó desde el primer momento ya que no hay rastros de paisaje debajo de su figura como ocurre en las otras pinturas de esta serie.

Goya, sordo y con frecuentes "dolores cerebrales" desde hacia dos décadas aproximadamente, invadido por frustraciones y dolor decide recubrir los paisajes con lo que quizá intuye como un oscuro destino que se cierne sobre España.

Además de este apunte debemos mencionar de manera destacada al Barón d'Erlanger, que supo ver la importancia de esta obra genial y, adquiriendo la Quinta del Sordo en condiciones ruinosas, hizo justicia salvando esas pinturas de la destrucción, ordenando su traslado a lienzo por D. Salvador Martínez Cubells, quién las desprendió de aquellos muros ruinosos, para más tarde ser expuestas en la Exposición Universal de París en 1898. Las obras vuelven a España gracias al gesto generoso por parte del Barón que lega la colección al Estado Español el 20 de diciembre de 1881.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO FERNÁNDEZ, F. El enigma Goya. La personalidad de Goya y su pintura tenebrosa. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1999

ALONSO FERNÁNDEZ, F.: El talento creador. Rasgos y perfiles del genio. Ensayos Temas de Hoy, Madrid, 1996.

ANES G. "Ideas y aspiraciones de libertad en la época de Goya". En el Catálogo: Goya y el espíritu de la Ilustración, Museo del Prado, Madrid, 1988. pp 27-53.

ANSÓN NAVARRO, A. Goya y Aragón. Caja de Ahorros de Zaragoza. 1995.

BIGNAMI, A. Vida de Goya. Centro editor de América Latina, Buenos Aires. 1971.

BRÄUTIGAM, W. "Die Erkrankung Goyas von 1792". Nervenarzt, 1980; 51, pp. 233-9

CASTÁN PALOMAR, F. Vida de Don Francisco de Goya y Lucientes. Editorial Juventud. Barcelona, 1944.

La mayoría de los estudiosos de la obra de Goya afirman que en ésta el orden temático se manifiesta en tres direcciones: interpretando lo popular, imprimiendo al Arte un nuevo sentido impresionista, y descubriendo ritmos estéticos en lo feo y horrible. En esta dirección se orientan las Pinturas Negras, ejecutadas con brío y con una soltura impresionista despreocupada y genial. La línea temática sigue la de los *Caprichos* y *Disparates*, recreándose en la búsqueda de la expresión de belleza de lo "feo", siendo capaz de producir una última emoción estética demostrando que la fealdad es esencialmente necesaria para la existencia de la belleza. En ellas logra conjugar con gran maestría y pincelada visionaria el Romanticismo e Impresionismo.

Goya era un gran Romántico y como si del quehacer alquímico se tratase, trasformaba los impulsos de retraimiento ante la primera mirada de su obra más terrorífica en curiosidad, interés y admiración a medida que vamos analizando la misma, ya que, entre otros aspectos, su afición por lo morboso, pasional, el desorden febril y el culto a lo tremebundo son caracteres destacados en el Romanticismo, quedando bien presente en las Pinturas Negras. También fue Goya un impresionista con una visión y sentimiento exaltado que culmina en unas atrevidas abstracciones; cuerpos iluminados y otros que no lo están, planos que avanzan y retroceden; relieves y profundidades.

Goya "pintor filósofo" abre brecha en el mundo contemporáneo. El lado oscuro de la Ilustración, la emotividad de lo infernal, el desvío de la normalidad y el abismo interior que hace que "el sueño de la razón produzca monstruos" habitó a Goya. Nuestro pintor era amigo de los intelectuales más avanzados de la época y fue de los pocos o único artista español de su tiempo capaz de proporcionar con un sentido universal las imágenes más profundas y enigmáticas de la realidad humana.

Uno de los aspectos más característicos del romanticismo es la íntima conexión entre arte y vida. Si el arte clásico era la representación perfecta del ideal y el reinado de la belleza pura, el espíritu sólo puede hallar en sí mismo, en el interior de su propia conciencia, la realidad que le corresponde. Este desenvolvimiento del espíritu, que halla en sí mismo lo que antes buscaba en el mundo sensible, es lo que constituye, según Hegel, el principio fundamental del arte romántico.

Creemos que en España el Romanticismo no tuvo que luchar para imponerse, teniendo como precursor a Goya, en cuya obra aparece abundante temática romántica. Nos referimos a la afición por los temas populares, escenas de guerra, inundación y peste, amor a lo fantástico, el tra-

tamiento del paisaje como algo substantivo y principal, la pintura de historia y la religiosa: historia viva son los *Fusilamientos de la Moncloa* y la *Lucha de los Mamelucos* en la Puerta del Sol; historia antigua como la *Conversión de San Francisco de Borja* de la Catedral de Valencia. Y la pintura religiosa del siglo XIX como *La Última Comunión de San José de Calasanz* (Escuelas Pías de San Antón, de Madrid).

Goya es un mundo y, además del carácter romántico de gran parte de sus obras, se aduce también el neoclásico, el realismo y un impresionismo en ciernes.

Hay en su arte una constante falta de fijeza, pasando de una a otra manera de pintar con gran facilidad, simultaneando las visiones tétricas de Aquelarre con los brillantes colores de majas y chisperos. A pesar de esto podemos delinear una posible trayectoria en su obra que iría desde sus retratos (gríseos) hasta lo más profundo y delicado.

Desde 1808 Goya es el pintor de los desastres. Su imaginación se complace representando las escenas más siniestras, grotescas y horripilantes que decoran la Quinta del Sordo. Posterior a ésta vendrá otra que podemos llamar "renacimiento del Goya colorista" que aunque con menos viveza de color muestra mucha más habilidad pictórica. Ejemplos de esta época son *Las Majas del Balcón* en la colección Havemeyer de New York, y la *Aguadora*, del Museo de Bellas Artes de Budapest. Cuadros de pincelada corta aislada, vibrante y de espiritualización de los semblantes.

Goya no deja de ser original a pesar de una influencia muy marcada del Greco así como de sus primeros maestros: Rembrandt, Velázquez desde sus primeros trabajos y perenne en su obra la nota fundamental de la naturaleza y la observación de la vida; éste es: Goya historiador.

Proponemos que quizá entre otras la causa poderosa que contribuyó al trueque de la paleta luminosa y colorista del Goya del siglo XVIII en las oscuras visiones y negras realidades de las primeras décadas del siglo XIX fue su visión directa y contacto inmediato con los dolorosos sucesos de la Guerra de la Independencia. Presente en Madrid desde el comienzo de aquella vio marchar a sus protectores al destierro, contempló la invasión de España y su ocupación por el ejército de Napoleón, coronándolo con el horrible espectáculo de la lucha popular de su castigo en los días dos y tres de mayo de 1808. Muestra de ello queda plasmado en el cuadro de los *Fusilamientos*, al otro lado del río Manzanares, enfocando la montaña del Príncipe Pío por encima de la actual Estación del Norte, en donde tuvo lugar el fusilamiento de un grupo de los héroes del día ante-

CAWHORNE, T. "Goya's illness". En London Royal Society of Medicine: Proceedings, 1962; 55, pp. 213-7

CORRESPONDENCIA: GOYA Y ZAPATER, historia de una amistad. Europa Hermer Editorial, 1995.

D'ORS, E. La vie de Goya. Gallimard, París, 1928.

DÍAZ PLAJA, G. Epistolario de Goya. Paréntesis. Mentora, Barcelona, 1928. Reedición en Zaragoza, 1980.

EDEL, L. "The madness of art". Amercan Journal of Psychiatry, 1975; 132,10, pp. 1005-12

ERNST KRETSCHMER, E. Constitución y carácter. Labor, Barcelona 1947.

GAYRAL, L. F. "Le sens du fantastique dans l'oeuvre de Goya". Memoires de l'Académie de Sciences, Toulouse, 1991; 153. pp 89-97.

rior. Desde allí, seguramente, teniendo en cuenta la ubicación de La Quinta del sordo y el testimonio de su criado Isidro, contemplase Goya la escena.

La obra de Goya fascinará a los románticos y a Baudelaire, quizá por el paralelo desenfreno de ansias de vivir y por la angustia.

Goya se muestra en sus pinturas murales precursor de la pintura decorativa actual. Uno de los rasgos de la pintura de las bellas artes modernas es el constatar cómo el tema de origen social se transforma en un "sujeto" o en un motivo de origen subjetivo, biográfico, existencial o psicoanalítico.

En el caso de nuestro genio, vio todos los aspectos y cualidades necesarias para cubrir inmensas superficies sin alterar la naturaleza y sin fingir realidades. Su instinto de gran artista y su amor a la realidad le hacían comprender que no era necesario apartarse de ella para demostrar ternura, afecto y devoción sin fingir ni falsear en sus creaciones.

El horror estaba dentro y necesitaba drenarlo, echarlo y objetivarlo; *Desastres de la guerra*, *Irracionalidades de la corte*; "los aires terribles de la invasión"... Ha visto morir a Cayetana de Alba (1802), a su mujer Josefa (1812), a todos sus hijos excepto uno (tuvo que enterrar a 19).

Para comprender su obra es necesario adentrarse en la cámara del duelo, de los múltiples duelos acumulados por Goya y del doble sentido de la depresión: su poder mortífero y su poder regenerador, creativo-innovador.

Con esta ruptura la obra de Goya cambia radicalmente; las Pinturas Negras, creadas a partir de su 2ª gran enfermedad que casi le lleva a la muerte, están pobladas de figuras y escenas que se explican por sí mismas sin necesidad de comentarios eruditos. Hay en ellas inmediatez en la imagen que conmueve y estremece por su dramático patetismo y la sarcástica lucidez de lo grotesco llevado al límite.

En ellas "son todo sombras" y quizá reflejen la parte negativa del ser humano, la parte negativa de la sombra. Realiza una metamorfosis bestial, hombre-mujer/demonio-fantasma-sombra.

Comienza este segundo ciclo con un estado depresivo que con rapidez le lleva a retirarse del mundo. Este estado se cronifica alcanzando una permanencia de cuatro años, de 1819 a 1823.

El inicio de este episodio se puede ver reflejado en el negro lienzo *La oración del huerto*, fechado en 1819, que fue regalado por el autor a los padres escolapios con un mensaje quizá de desesperación encubierta: "Aquí le entrego a usted este recuerdo para la comunidad, y que será lo último que haré ya en Madrid".

Proponemos un punto más allá a dilucidar. Gracias a su creación artístico–pictórica y a sus textos (cartas a su querido amigo Martín Zapater) Goya pudo ir "drenando" y pudo historizarse antes de morir. Goya escapó de la locura gracias al texto pictórico y escrito. El texto le sujetó y le permitió transmitir, legar su obra escapando de la psicosis y abriendo una brecha fundamental en el arte. Transdujo su dolor, terror y múltiples duelos y los regaló a la humanidad. Nos ha regalado su experiencia vital, su genio, dolor; en una palabra: su Existencia.

Goya, además de sus fracasos artísticos, en sus primeros momentos estuvo bajo la orden de F. Bayeu (hermano de su primera esposa, quien le deja de lado en la polémica en 1780, cuyo detonante fue, como ya hemos comentado, el distinto modo de concebir la realización de los frescos en las cúpulas del templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza y ADEMÁS LE ABANDONA con mayúsculas). Sin olvidar, también, el apoyo de Francisco Bayeu a su hermano Ramón en vez de a Goya: su discípulo. Goya fue el pintor de la Corte Española, medio económico con lo que pudo subsistir y finalizar su vida, creemos feliz. Al menos un hijo, Javier, de los 20 engendrados sobrevivió y además le dio un nieto, Mariano. Se retiró, económicamente apoyado por el rey de España y pudo dar rienda suelta a su creación más interna, escapando de la alienación de las demandas externas para subsistir.

Si bien Goya fue engañado por mujeres a las que amaba, es interesante comentar que terminó sus días con Doña Leocadia Zorrilla, antiabsolutista, separada de su esposo y camuflada en múltiples biografías como su ama de llaves, anteriormente comentado. Esta mujer le cuidó, le amó y estuvo a su lado. Sin embargo, cuando Goya muere, no le testa absolutamente nada salvo los momentos y vida compartidos.

Saturno devorando a sus hijos

Sus hijos, el tiempo y Goya; su sí mismo.

A lo largo de todas las cartas que envía Goya a su querido amigo Martín Zapater se ve cómo le preocupa el paso del tiempo, cómo no,

GLENDINNING, N. "Arte e Ilustración en el Círculo de Goya". La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1992.

GLENDINNING, N. Arte e Ilustración en el círculo de Goya, en Catálogo: "Goya y el espíritu de la Ilustración". Museo del Prado, Madrid, 1988, pp. 73-88

GONZÁLEZ REQUENA, J.: "El texto: tres registros y una dimensión". *Trama y Fondo* nº 1, Madrid, 1996.

HUARTE DE SAN JUAN, JUAN. Examen de Ingenios para las ciencias. Colección Austral. Ed. Espasa Calpe.

JAMISON, K. R. "Mood disorders and patterns of creativity in British writers and artists". Psychiatry, 1989; 52, pp. 125-34.

LAFUENTE FERRARI, E. "La formación y situación histórica del arte de Goya". En Catálogo celebrada en 1932 por los amigos del arte. Madrid, 1987. pp. 32-3.

LAFUENTE FERRARI, E. Breve historia de la pintura española. Tomo II, Akal, Madrid, 1987, pp. 399-424.

cuando los años pasan sin cesar él se ve alienado a la creación por encargo como pintor de la Corte tras haber superado una serie de fracasos históricos importantes para él y, sobre todo, el no poder vivenciar, experienciar y subjetivar la vivencia de la paternidad. Cómo no, cuando diecinueve de sus hijos murieron en la más tierna infancia quedando sólo vivo Javier, quien, después de todo, también le proporciona un nieto: Mariano. Por eso se habla de que Goya murió feliz.

Saturno devorando a sus hijos es una pintura que parece articular la serie del comedor de su casa de la Quinta del Sordo, situado en la planta baja. De acuerdo a las referencias mitológicas, Saturno simboliza la melancolía, la reunión de brujas y el triunfo de la noche. Algunas hipótesis han propuesto que Goya se identificó con Saturno, tanto por la grave enfermedad padecida en 1819, como por el paso del tiempo al que tantas veces hizo alusión en las cartas a su amigo Martín Zapater.

Proponemos que, si bien desde lo mitológico Saturno encarna la melancolía, apuntamos que quizá Goya estableciera en esa sala una especie de juicio moral o catarsis sobre sí mismo, sobre toda su vida y su compañera y verdadero Amor Leocadia Zorrilla.

(Si bien Goya nace bajo el signo de Saturno,"influencia saturniana", debemos acompañar esto con la propuesta apoyada en la teoría de Ficino, talento renacentista, y la tesis que éste propone, como la propensión del género melancólico a enfermar de melancolía (1433-1499)).

Saturno representa la acumulación de bilis negra que da lugar a 1) *melancolía filosófica* y 2) *melancolía clínica primaria*. Melancolía clínica como sustancia puramente a la naturaleza del genio. El genio creativo nace de la influencia del astro al que simboliza. En el caso de Goya a Saturno, representado como una figura heroica, como el caos que precede al nacimiento y surgimiento de un sujeto, un mundo, el caos, la pulsión que empuja. En Goya, quizás el caos, la pulsión, sería el principio y fin de su vida, al final articulada por el texto. Ese texto pictórico que nos transmite y que nos lee y que nos hace sentir y ver la belleza de lo feo: las pinturas negras.

Como ya hemos comentado, Goya perdió a diecinueve hijos. El único que sobrevivió fue Javier y nos preguntamos: ¿Cómo puede un padre experienciar la vivencia de lo real y subjetivar el ver morir a diecinueve hijos en sus más tempranos años infantiles, si no es gracias al texto? En este caso, texto artístico pictórico, que articula la tercera dimensión simbólica y que le permite trasladar y transducir un caso profundo, una

punción, que empuja, que, si no es articulada y si no es gracias a esa tercera dimensión, queda en lo imaginario, letal y desintegrador.

Gracias al texto pictórico, Goya accede a esa dimensión, escapando de lo puramente formal, semiótico y puede legarnos esa escena desgarradora que podemos vivenciar como lo bello y lo feo y que a todos nos toca en algún punto. Veremos en cuál. Tras la revisión de la biografía de Goya, proponemos que el texto pictórico logra liberar a Goya de la psicosis.

Análisis de la obra

Temática mitológica. Xronos, el tiempo implacable en su voracidad representa los hijos y el tiempo.

Manifestación irónica colocada en los muros del comedor. Bodegón terrible desarrollado en toda su repugnante grandeza monstruosa: un padre devorando a su propio hijo. Quizá sea ésta la manera en la que Goya pudo poner fuera, aquel dolor, aquella profunda herida narcisista que fueron las sucesivas pérdidas de multitud de hijos.

La mirada es una mirada enloquecida y voraz, que no se puede saciar ni controlar. Grita el propio pavor de la locura, ningún humano que se asome se salva de quedar horrorizado. El tiempo consume todo. En este cuadro aparece la encrucijada de la vida, la muerte, la locura, con un matiz de desgarro, siendo el ser que da la vida el que está consumiendo aquello que genera, engendra.

Debemos señalar que esta pintura en su origen, y antes de su restauración, presentaba un Saturno con el pene erecto. Debido a la censura, a ese Saturno se le castra, ese dios es castrado para, así, atenuar la perversidad original del dios que encontraba placer en la destrucción de sus hijos.

Podríamos intentar establecer una estructura triangular en esta representación plástica desde los ojos y la boca como uno de los vértices del triángulo, el hijo como otro vértice y el supuesto pene erecto castrado por la censura como el "intento de ser un tercer vértice". Si afinamos un poco más observamos que es un triángulo con los vértices en escorzo. Esto es lo que llama la atención, una estructura triangular carente de tridimensionalidad como ocurre en las representaciones plásticas de los psicóticos y los actualmente denominados pacientes *borderline*. Estos individuos tienen severas dificultades para introducir una tercera

LAFUENTE FERRARI, E. Goya. El dos de Mayo y los Fusilamientos. Editorial Juventud, Barcelona, 1946.

LARRAYA, T. G. Goya. Su vida y sus obras. Sociedad General de Publicaciones, Barcelona, 1928.

LE GUEN, C. "A propos de Goya. Sur L'art et L'aliénation". L'Evolution Psychiatrique, 1961; 26, pp. 33-67.

MAYER, A. Francisco de Goya. Madrid, 1925.

MORALES MARÍN, J.L. "Aproximación al proceso evolutivo en el arte de Goya". En: Goya. Catálogo de la pintura. Alpuerto, Madrid, 1994, pp. 41-110.

NIEDERLAND, W. G. Encephalopatia Saturnina. Bonn, 1931

ONA GONZÁLEZ, J.L. Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1997.

PANTORBA, B. Goya. Carmona. Madrid, 1946.

POMPEY, F. Goya. Su vida y sus obras. Aguado, Madrid, 1945.

dimensión, se quedan en las dualidades y representaciones planas. Dialéctica en lo imaginario.

Retomando esa articulación triangular dibujaría una cifra, daría lugar a cierta articulación. Nos llama la atención esa mirada de Saturno, ojos de terror de desgarro, pulsionales, pasionales, mortíferos si no logran articularse. Una boca voraz que desgarra, una cabeza que ya no existe, que ha sido engullida por un "padre", en minúsculas y entre comillas. El eje formado por el supuesto hijo es un eje que quedaría puramente en el registro imaginario, es un eje carente de alguna hendidura, carente de alguna diferencia. No hay diferencia sexual, más bien, no hay sexo. Aparece de espaldas con algo común en el hombre y la mujer: el culo. Ah! Vayamos más allá. Ese culo tiene unas curvas, ese medio cuerpo tiene cierta firma redondeada. En una palabra, es un culo tremendamente femenino.

El hijo sería una prolongación tanto del pene erecto como de la boca desgarradora del padre. No hay diferencia sujeto/objeto. Padre/hijo. Los hijos serían prolongaciones fálicas del padre. Ese padre que no deja que el hijo viva, crezca si no es en la locura y la alienación. Dialéctica amo- esclavo. Como Goya Y Bayeu, como Goya y su padre. Sabemos la relación que tuvo Goya con Bayeu, como una repetición y actualización de la que tuvo Goya con su padre y su familia a la que tuvo que mantener desde los 25 años, heredando todo el legado paterno su hermano y no él, que es desplazado del taller del padre y Goya a Bayeu, su "maestro", su AMO.

Todo queda en el Orden de lo imaginario, narcisista, sin diferencia. La diferencia de los sexos es intolerable e improcesable sin angustia. Hablaríamos de una imagen de plenitud narcisista sobre la que el yo se asienta. El hijo prolongación del falo. En este orden conocemos que la dialéctica es "O todo o nada" acompañada afortunadamente del terror que nos produce ver esta obra.

Solamente la posibilidad de una diferencia habla de una imperfección, y eso no es tolerable. Por tanto, no hay más que caos, terror, dolor, desgarro, y, si no fuera por el texto, LOCURA.

En este cuadro la experiencia, lo subjetivo, el saber de lo real, logra ser articulado y legado a la humanidad gracias al texto.

De los antecedentes maternos se sabe de parientes de ésta con trastornos mentales. La madre de familia hidalga, que si bien carente de econo-

mías, sólo por dicha hidalguía en esos años, no podía trabajar y era equivalente a ser y pertenecer a una buena familia. Estaría en un "escalafón" superior al padre, un simple artesano. Esta mujer podría haber desplazado al padre dejando a Goya en busca de una figura que sustentase la función paterna, en una palabra, de un padre simbólico. Más allá de esto, topa con dos "maestros" que le alienan y uno de ellos es su AMO.

Proponemos también una interrogación sobre la identidad de Goya. Observando Saturno equivaldría a una revisión de la tarjeta de identidad y del árbol de familia de Goya. En este cuadro parece que resuena como en Edipo la interrogación llevada al límite por la identidad, es decir, la interrogación por el origen de él y de todo el legado goyesco. Es una invocación al pasado, una interrogación por el destino del sujeto, las heridas de la pérdida del objeto de su deseo. Y..... ¿cuál era éste?

Atisbando un poco hacia la mirada el "sujeto" aparece confrontado en la noche, en un escenario tenebroso, en el vacío, en un entorno caótico que nos toca, nos quema, dejado por la ausencia del objeto, es decir, al fondo por dónde los objetos aparecen y desaparecen, emergen y se desvanecen en esta obra, son prolongación el uno del otro. No hay diferencia padre–hijo.

Proponemos que todo está escrito en este cuadro. En Saturno parecería que la pulsión clama con sonidos e imágenes terribles, inhumanos, opacos, abismales.

En Goya no ha existido un padre que le haya legado, transmitido y cedido un sentido a su existencia, la palabra verdadera: "Tu eres mi hijo, yo soy tu padre". En Goya han persistido y se han repetido rudimentos paternos aunque gracias a un texto, al arte y sus obras Goya puede rescatar lo que de éstos no ha podido recibir. Gracias a sus creaciones, nuestro Genio puede articular el caos y así salvarse del horror de la locura y también ser padre y abuelo al final de sus días. Como comentamos en párrafos anteriores, se dice que murió feliz.

ROF CARVALLO, J. Los duendes del Prado. Espasa Calpe, Madrid, 1990.

ROUANET, G. "Le mystère Goya. Goya vu par un médicin", Suppl. Histoire de la Médécine (París), 1960.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Discurso. Primer Centenario de Goya. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1928. pp. 9-24

SARRAILH, J. La España Ilustrada de la segunda mitad del Siglo XVIII. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

SEMPRÚN, J. "Francisco de Goya". Veintitrés biografías de pintores. Mondadori, Madrid, 1992, pp. 441-553.

VVAA. "Goya, su tiempo, vida y obra". Ed. Líbsa, Madrid 2002, pp. 372,373,383,384,385,386.

Daniel Canogar
Dermal Threshold

Cine, género e identidad: encuentros y "desencuentros"

JESÚS BERMEJO Y PATRICIA COUDERCHON

Entre las corrientes que se han ocupado de las relaciones entre el cine y su espectador se han suscitado una serie de interrogantes que vendrían a cuestionar la pertinencia de mantener una visión monolítica y homogénea del espectador, postulándose la necesidad de modificarla contemplando la heterogeneidad de los espectadores. Por sólo citar algún ejemplo de ese debate, relativo al género del espectador, en los trabajos de la *Feminist Film Theory* y de los *Estudios Culturales*[1] se llega a la conclusión de que la imagen de la mujer que aparece en la pantalla estaría inscrita en un tejido de representaciones menos favorable que el que se muestra de los hombres. Según afirman autoras feministas como Marjorie Rosen, Joan Mellen o Molly Haskell[2], el cine clásico privilegiaría una mirada de hombre. Éste estaría dotado de rasgos variados mientras que los de la mujer serían más estereotipados y restringidos. Él sería el sujeto activo, ella el sujeto pasivo. Él sería una personalidad compleja e individualizada, y por tanto situado en el tiempo y en el espacio narrativo. Ella sería reducida a mito y, como tal, situada en un espacio-tiempo abstracto e inmutable, alejada de los matices de la realidad. En definitiva, estos movimientos ponen el énfasis en la necesidad de analizar las variaciones y las diferencias de género[3].

En la *Feminist Film Theory* pueden destacarse tres aspectos inherentes a sus desarrollos teóricos y metodológicos: es un movimiento de resistencia; postula la existencia de un cine de mujeres y, en tercer lugar, se interesa por la imagen hombre/mujer en la representación fílmica. Nuestro objetivo aquí no es prolongar los planteamientos de esos movimientos, es más, nuestra perspectiva difiere de ellos en varios aspectos en los que no podemos entrar aquí[4]. Lo que sí nos interesa en la presente investigación es evaluar, más allá de la eventual imagen de género que construye el texto fílmico, los efectos que éste produce en el espectador.

1 MULVEY, L: (1975) *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen (16),3. KAY, K y PEARY, G.: (1977) *Women in the Cinema*. New York: Dutton. KAPLAN, E.A.: (1978). *Women in Film Noir*. London: BFI. ERENS, P.: (1979). *Sexual Stratagems*. New York: Horizon Press. BRUNDSON, C. y MORLEY, D.: (1980) *Everyday Television: Nationwide*. London: BFI. ANG, I.: (1985) *Watching Dallas*. London: Metheun. MODLESKI, T.: (1989). *Some Functions of Feminist Criticism, or the Scandal of the Mute Body*, October, 49.

2 ROSEN, M.: (1973) *Popcorn Venus*, New York, Avon Books; HASKELL, M.: (1974) *From Reverence to Rape*, Holt, New York, Rinehart and Winston. MELLEN, J.: (1974) *Women and their Sexuality in the New Film*, New York, Horizon.

3 ROSE, J.: (1977) *Paranoia and the Film System*. Screen, 17, 4. BERGSTROM, J.: (1979) *Enunciation and Sexual Difference*, Camera Obscura, 3-4. SUTER, J.: (1979) *Feminine Discourse in Cristopher Strong*. Camera Obscura, 3-4. JACOBS, L.: (1981) *Now Voyager: Some Problems of Enunciation and Sexual Difference*, Camera Obscura, 7. KUHN, A.: (1982) *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London: Routledge. KAPLAN, A.: (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Methuen. DE LAURETIS, T.: (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press. DE LAURETIS,

Desde ese punto de mira, los trabajos de la *Feminist Film Theory* y de los *Estudios Culturales*, entre otros, plantean la cuestión de las eventuales diferencias de género en cine que necesita ser abordada experimentalmente si lo que se pretende es avanzar en la construcción de una teoría general del espectador. Según la hipótesis general que se puede formular a partir de ella, en el encuentro entre la imagen cinematográfica y la mujer espectadora se generarían fenómenos específicos cuyo conocimiento (en el supuesto de que de hecho éstos se produjeran), podría contribuir a enriquecer la teoría general del texto fílmico así como a completar y delimitar las características y funciones del sujeto espectador.

Cine e identidad: objetivos

El cine, como arte, no es una actividad gratuita: tiene una función cultural de alto nivel, pues sirve no ya para el mero y fugaz disfrute sino que contribuye a construir la identidad personal. La ficción entra así, a través de la narración, en la vida[5]. Ahora bien, en ese deslizamiento, surge el interrogante de la forma en que se construye la identidad de género desde el cine. Si el género puede ser considerado como el conjunto de conductas aprendidas que la propia cultura asocia con el hecho de ser un hombre o una mujer[6], la identidad, y la identidad de género en particular, no puede ser definida en términos "esencialistas". La identidad es, por el contrario, una construcción cultural, un producto del conjunto de discursos y significados que circulan en una sociedad en un momento histórico preciso. La identidad se define por lo que se es, en ese momento, y también por lo que no se es, por los límites; por inclusión y por exclusión[7]. Si la *Feminist Film Theory* (entre otras corrientes) ha postulado algunas características de una eventual imagen diferencial presente en la pantalla, la cuestión que se plantea es conocer la respuesta de los(as) espectadores(as) a esas imágenes diferenciales (o no diferenciales). En pocas palabras, ¿hombres y mujeres responden igual al texto fílmico? Y, si no fuese así, ¿en qué consistirían sus diferencias? ¿Habría cambios en la entrada en el significado en función del género del espectador? ¿Qué procesos de identificación seguirían según se tratase de un espectador hombre o un espectador mujer? ¿Cómo percibirían los estereotipos de género y cómo reaccionarían a ellos?

Metodología

La presente investigación responde, como señalábamos anteriormente, a esta preocupación por el análisis de la interacción del texto artístico

T.: (1987) *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press. DOANE, M.A.: (1987) *The Desire to Desire. The Woman's Film of 1940's*. Bloomington: Indiana University Press. MODLESKI, T.: (1988) *The Women Who Knew Too Much*. New York: Methuen.

4 A diferencia de la *Feminist Film Theory*, nuestro análisis de las relaciones cine/espectador aquí no tiene por objeto situarse en un marco reivindicativo y de debate político, ni discutir la existencia o no de un cine exclusivo de mujeres; tampoco la de entrar en los debates teóricos, en términos psicoanalíticos, que suscitan estos movimientos que abarcan, por ejemplo, la discusión (y oposición) con el psicoanálisis ortodoxo y el psicoanálisis lacaniano, acerca del placer que ofrece el cine, en el sentido de que postulan la existencia de procesos distintos para la mujer y el hombre en la escopofilia y la identificación narcisista (como hace Laura Mulvey en *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.). La toma en consideración de este planteamiento requiere previamente la acumulación de datos experimentales, provenientes de investigaciones empíricas (insuficientes todavía) y, en cualquier caso, este debate merece, por su trascendencia, una discusión sosegada y en profundidad, en otro marco más amplio y específico que el del presente trabajo.

5 RICOEUR. P.: (1990) *Soi-même comme un autre*. Paris: Ed du Seuil. RICOEUR, P.: (1991a) *Life in Quest of Narrative*. En D.WOOD (Ed.) *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London: Routlege. RICOEUR, P.: (1991b) *Narrative Identity*. En D.WOOD (Ed.) *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London: Routlege. BERMEJO BERROS, J.: (a) *El masaje durante el mensaje*. Ponencia en el III Congreso de Investigadores Audiovisuales, los medios del Tercer Milenio. Madrid 10-12 noviembre 1999; BERMEJO BERROS, J. (b) *Los préstamos mutuos de la vida y la ficción a partir de la catarsis cinematográfica. Una prueba experimental*. Pendiente de publicación.

cinematográfico y del sujeto espectador en la construcción de su identidad de género con relación a las cuestiones que acabamos de plantear. Todo ello puesto al servicio del esfuerzo, desde múltiples voces, por construir una teoría del texto fílmico y de su espectador.

En el procedimiento los sujetos, 137 estudiantes universitarios, 73 mujeres y 64 hombres, con edad media de 22 años y 4 meses, ven el corto *El cumplido* de Rafa Russo y a continuación responden a un conjunto de tres cuestionarios independientes.

En *El cumplido* hay dos personajes centrales que llamaremos Él y Ella. Él ha escrito una novela. A Ella le ha gustado y desea conocer al hombre que se esconde detrás del escritor. Ella provoca un encuentro que Él entiende como "casual" y a partir de ahí se desarrolla una relación (cenan juntos, salen a pasear y, finalmente, se acuestan) cuyo significado es valorado por cada uno de los dos personajes, narradores autodiegéticos.

Este cortometraje tiene un triple interés: 1º. Trata un tema cercano a las preocupaciones de los jóvenes espectadores seleccionados para la investigación: las relaciones hombre/mujer, el acercamiento chico/chica, la formación de pareja. Este tipo de relaciones es importante en la construcción y manifestación de la identidad de género. 2º. Es una historia sencilla de entender pero que tiene al mismo tiempo intersticios, en el sentido que le dan Todorov y Bruner[8], que permiten la"subjuntivización" del texto, es decir, la apropiación de la historia por parte del espectador. 3º. Se trata de *una misma historia* contada, alternativamente, desde el protagonista hombre y la protagonista mujer. Así, como muestra la Figura 1, el corto tiene tres partes en narración autodiegética: la primera contada en voz en off por Él; la segunda (correspondiente al mismo conjunto de acontecimientos de la primera parte) es contada por Ella; y la tercera contada por los dos también en narración autodiegética. Entre paréntesis, en la Figura 1, aparecen los personajes centrales presentes en cada una de las secuencias del cortometraje.

Cf. Figura 1.- Estructura narrativa del cortometraje El cumplido de Rafa Russo.

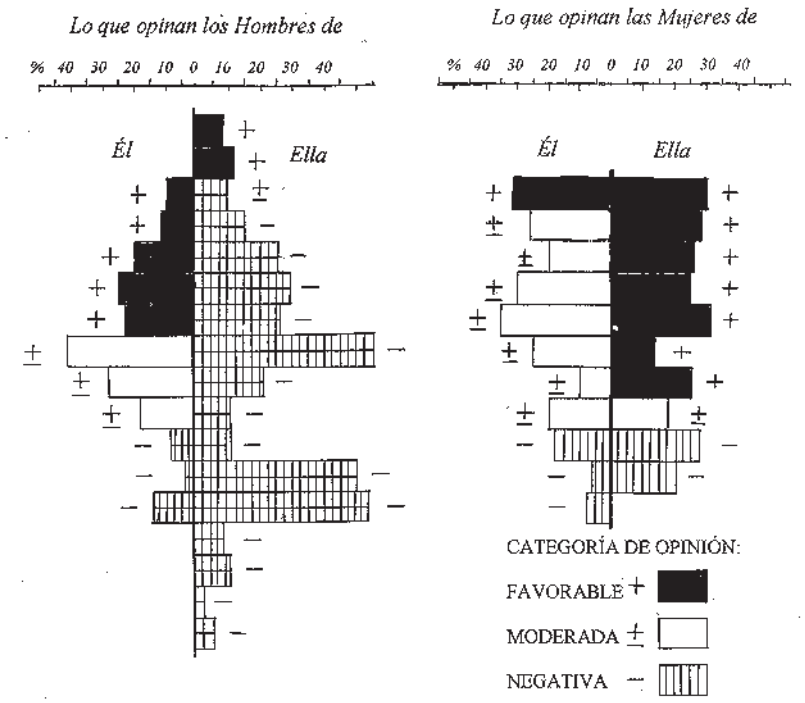
Tras ver el corto los sujetos reciben tres cuestionarios que cumplimentan y entregan independientemente los unos de los otros.

Veamos a continuación, muy brevemente, algunos de los resultados en lo que a las respuestas de los espectadores se refiere.

6 PEARSON, J.C y al.: (1993). *Comunicación y género*. Barcelona: Paidós Comunicación.

7 SIANN, G.: (1994) *Gender, sex and sexuality: Contemporary psychological perspectives*. Philadelphia: Taylor and Francis. BOSMA, H.A., GRAAFSMA, T.L., GROTEVANT, H.D. y DE LEVITA, D.J.: (1996) *Identity and development: An interdisciplinary approach*. Thousand Oaks: Sage Publications. LIEBLICH, A y JOSSELSON, R.: (1996) *Exploring identity and gender*. Thousand Oaks: Sage Publications. COWEN, P.S y LEBEL, A.: (1998) *The influence of story, plot, and genre on memory for action in a film*. Empirical-Studies-of-the-Arts. Vol 16(1): 71-83.

8 TODOROV, T.: (1977) *The Poetics of Prose*. Cornell University Press. BRUNER, J.: (1986). *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.



Resultados

A.- En el ***primer cuestionario*** se plantean a los sujetos cuestiones en las que tienen que *confrontar sus opiniones, creencias y actitudes con la historia que han visto*. Se exploran sus eventuales percepciones de estereotipos en la historia. Se les pregunta si existe alguna imagen determinada del hombre o de la mujer en el corto, sí o no, y si están de acuerdo con ella. Se indaga si encuentran algún estereotipo en la historia, (etc).

Cf. Tabla 1.- Estereotipos del hombre o la mujer en el cortometraje El cumplido según la categoría de género de los espectadores.

- La mitad de los *hombres* encuentra que en el corto SÍ hay alguna imagen determinada del *hombre* (48,2%). La imagen de un hombre algo inseguro, tímido, más vulnerable pero simpático. Aunque entienden que esa imagen no agota al hombre, sí aceptan que ha comenzado a formar parte de la imagen del hombre actual. La otra mitad entiende que esa imagen no refleja al hombre (51,8%).

ESPECTADORES

	HOMBRES			*MUJERES*		
Estereotipos en El Cumplido	*SI*	*NO*	--	*SI*	*NO*	*"Tal vez" + "No sé"*
Hombre	*48,2*	*51,8*		0	*66,4*	*23,8*
Mujer	*74,7*	*25,3*		*4,3*	*9,2*	*86,5*

- Por su parte las *mujeres*, al hablar del hombre entienden mayoritariamente que en el corto no hay una imagen determinada del *hombre* (66,4%). En un porcentaje sensible (concretamente el 23,8%), y que no aparece en los hombres, las mujeres no hablan de sí, ni no, sino en términos de "Tal vez", expresando de éste modo que en el corto se muestra una imagen no generalizable del hombre. Un ejemplo que ilustra este caso sería este extracto de protocolo: "Sí existe ese tipo –refiriéndose al del personaje del corto– pero no suele ser la norma").

- Los *hombres* encuentran mayoritariamente (un 74,7%) que en el corto aparece una determinada imagen de la *mujer* claramente estereotipada. Para ellos esa mujer es maquiavélica y despiadada. Ejemplos: 1. "Mujer que aprovecha su belleza y su *glamour* para jugar con los hombres"; 2. "mujer que consigue sus fines sin que importen los medios"; 3. "Mujer que busca un hombre para quien ella sea lo más importante"; 4. "Mujer resentida ante la posición del hombre". Etc.

Este radicalismo y simplificación no lo encontramos en las respuestas de las *mujeres*. De hecho, al hablar de la *mujer* sus respuestas mayoritarias son "No sé y Tal vez" (en un 86,5%), precisamente porque entienden que la imagen de mujer fría y calculadora es sólo una entre otras muchas existentes.

B.- En un ***segundo cuestionario*** se indaga *la entrada en el significado de la historia*. Se trata de un conjunto de cuestiones con las que se ha indagado acerca de la interpretación que los sujetos hacen del corto. Cómo reconstruyen el argumento, identifican y definen la trama, el tema, el sentido de las tres partes, del final, etc. Y aquí empiezan las sorpresas

pues encontramos diferencias significativas entre las chicas y los chicos, entre los hombres y las mujeres.

Las mujeres no tienen una única respuesta para cada una de las cuestiones planteadas como tampoco la tienen los hombres. Existen diferencias individuales dentro de cada uno de estos dos grupos atribuibles a factores distintos a los de género. Sin embargo, existen también tendencias diferenciales significativas entre mujeres y hombres sobre las que nos ocuparemos a continuación. Entre los datos recogidos en esta investigación, sólo nos referiremos aquí a algunas de ellas que permiten ilustrar esas marcadas diferencias:

1º- Los hombres definen *la historia* de este corto como la historia de "chico conoce a chica" y acaban en la cama. En cambio, las mujeres la definen en términos de relación. "Es el inicio de una relación a través de los ojos de cada uno", como dice una espectadora; es "una historia que muestra los trucos en la relación", dice otra, etc. En definitiva, la historia es, para los chicos, más una cuestión de sexo y para las chicas más de relación.

2º- En otro apartado se les pedía que hablasen y opinasen acerca de cada uno de los *personajes*.

En síntesis, tal como queda recogido en la Figura 2, existen fuertes divergencias entre mujeres y hombres en sus opiniones acerca de los personajes.

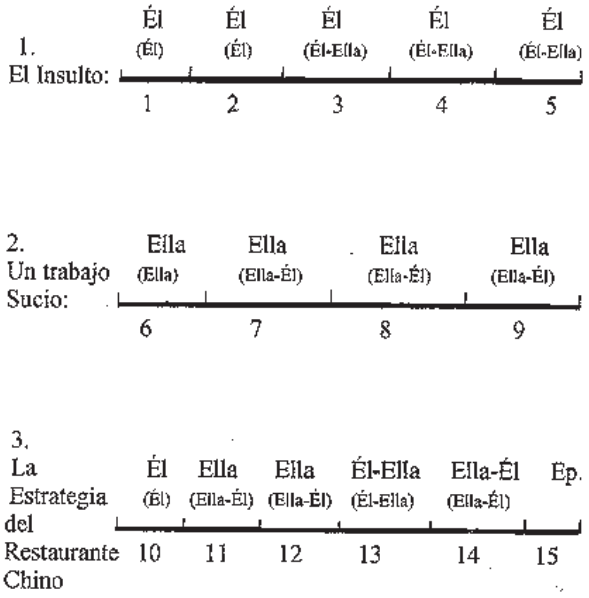
Figura 2.- Categorías de opinión de los espectadores, en función de su género, de los personajes (Él y Ella) en el cortometraje El cumplido. (% = porcentajes de opinión)

Los *hombres*, como muestra la figura de la izquierda de la Figura 2, tienen una opinión más favorable de Él y sobre Ella emiten juicios negativos.

La opinión de los hombres de Él se distribuye en 11 categorías. Son estas, siguiendo el orden de arriba abajo de esa Figura 2:

+ directo;
+ pretende estar cercano al público;
+ sabe superar su timidez cuando es necesario;
+ inseguro pero en positivo;
+ orgulloso pero acaba aceptando el amor;

Narradores autodiegéticos en el cortometraje El Cumplido:



+ tímido;
+ escritor introvertido y tímido con ego que le cuesta salir;
+ escritor perdedor;
- asustado;
- sumiso;
- inseguro y banal.

La opinión de los hombres de Ella es, en conjunto, bastante negativa. He aquí las 17 categorías de respuesta que aparecen en porcentajes en la figura de la derecha de la Figura 2:

+ mucha experiencia;
+ más lanzada;
+ gran autoestima;
- más complicada;
- rebuscada;
- controladora;
- obsesiva;

- maquinadora;
- peligrosa;
- muchos traumas;
- obsesiones con liarse con artistas;
- fría;
- calculadora (como todas);
-"mujer fatal" (que suele dominar a los hombres en sus relaciones);
- feminista en busca de lo ideal;
- compensa con su físico su total falta de cerebro;
- masoquista;
- morbosa.

Por otro lado, los hombres hablan primero de él y luego de ella.

Las *mujeres*, en cambio, son más moderadas y ecuánimes en su evaluación de los dos personajes (no tienen una imagen tan negativa de Él como los hombres de Ella).

Así, las mujeres opinan de Él (cf. figura de la derecha de la Figura 2):

+ sensible;
+ artista despistado;
+ rutinario;
+ artista introvertido;
+ un poco inseguro;
+ busca ser un hombre interesante;
+ un poco cómico;
+ tímido; Descentrado;
- algo ridículo;
- se cree gran escritor.

Las mujeres opinan de Ella:

+ independiente;
+ más pícara porque inicia el "juego";
+ más importante: inventa la trampa, inicia la relación;
+ consigue todo lo que quiere;
+ personalidad más fuerte;
+ sabe lo que los hombres quieren ver reflejado en ella;
+ inteligente;
+ se lo piensa todo;
- ambiciosa y con poca piedad;
- prepotente.

En segundo lugar, las mujeres hablan, en muchas ocasiones, al igual que los hombres, primero de Él y luego de Ella.

En tercer lugar, algunas mujeres no hablan de cada uno de ellos por separado, como se pedía en la consigna y como hacían todos los hombres, sino que hablan de los dos de forma no separada (por ejemplo, dicen que " los dos son iguales"; que "hay ecuanimidad entre los dos"; etc.

3º.- Se les pidió igualmente *si se identificaban o no con algún personaje y por qué*.

Los hombres son más radicales: en el 71,5% de los casos no se identifican con ningún personaje y cuando eso se produce (en el 28,5% de sujetos) es sólo con él y con relación a algún rasgo parcial (por ejemplo, con la timidez, o en otros casos porque el espectador también escribe, al igual que hace el personaje).

Por su parte las mujeres, aunque en un importante porcentaje (del 65%) tampoco se identifican con los personajes, son, nuevamente, más relativistas que los hombres. Pueden identificarse parcialmente con los dos personajes (en un 25,5%) e incluso más con él (en un 9,5%), fenómenos que no aparecen en los hombres.

4º.- Hay un conjunto de cuestiones que tienen que ver con los intersticios de la obra artística cinematográfica. ¿Cómo está construida para que el sujeto se meta por sus huecos y se la apropie? Hay 2 niveles de significado. Uno general, en el que la mayoría de los sujetos están de acuerdo acerca del argumento general. Hay un segundo nivel, ligado a la trama, donde la significación abre sus puertas. Cogeremos sólo un ejemplo aquí con una de las preguntas planteadas a nuestros sujetos espectadores: *¿Cómo entiendes tú el final del corto?* Nuevamente hay diferencias notorias. En los hombres destacan dos finales: uno en el que Él supera su ego y otro final, el de la consecución de objetivos sexuales (por citar unos ejemplos he aquí cuatro extractos de protocolos: 1. "los dos consiguen lo que quieren: irse a la cama"; 2."consiguen «trofeo», uno del otro", trofeo entre comillas; 3. "Ella querrá seguir y él está satisfecho porque ha conseguido lo que quería"; 4. "han culminado la relación sexual y todos contentos, lo demás secundario".

Las mujeres hablan más de los dos (en términos de relación) así como del futuro ("seguirán viéndose"). Algunas mujeres hablan de él (por ejemplo: "él acaba riéndose de sí mismo"), cosa que no ocurre en los hombres con relación a ella.

C.- Por último, en el ***tercer cuestionario*** se indagan las *opiniones, creencias y actitudes de los sujetos en el terreno de los roles del hombre y la mujer, del feminismo y el machismo*. Todo ello independientemente de cualquier alusión al corto. Las escalas utilizadas, junto con el diferencial semántico, muestran un resultado muy claro: tanto las chicas como los chicos coinciden de forma abrumadora en mostrar su rechazo al feminismo y al machismo. Entienden las relaciones hombre/mujer en un sentido de igualdad. Este resultado contrasta significativamente con lo expresado por los sujetos en los dos cuestionarios centrados en el cortometraje, donde veían al hombre y a la mujer con identidades de género diferenciales. Este discurso genérico, este metadiscurso que aparece en el tercer cuestionario, pone de manifiesto que existen fuertes divergencias entre las actitudes genéricas y abstractas, fuera de contexto, y las actitudes concretas y contextualizadas, manifestadas en los microdiscursos planteados en las narrativas particulares como las construidas aquí a partir de la interacción con el cortometraje. Este resultado plantea la necesidad de realizar análisis diferenciales (genéricos y concretizados) en la evaluación de la identidad de género, así como sus relaciones mutuas en su construcción a lo largo del tiempo.

Conclusión

1.- El texto artístico fílmico posee unos intersticios que permiten la entrada en el significado de forma distinta a hombres y mujeres. Los distintos caminos que toman los unos y los otros no son imputables al argumento, que todos nuestros sujetos entienden pertinentemente de la misma forma. Hombres y mujeres se encuentran, puede decirse, en la idéntica descripción del **argumento** del relato.

Los intersticios, y a partir de ellos los "desencuentros", aparecen en cambio, en este cortometraje, en dos aspectos narrativos fundamentales. El primero en la **trama**, que para ambos grupos difiere sensiblemente. El segundo tiene que ver con la **motivación de los personajes**, igualmente entendidos de formas distintas por hombres y mujeres. Este resultado contribuye a profundizar la idea, ya expresada por Aristóteles (al hablar de la unidad de la trama) y, en nuestra época por Umberto Eco (la *cooperación*), Paul Ricoeur (la *concordancia discordante*)[5] o Jerome Bruner (la *subjuntivización*)[8] o Bermejo (la *catarsis reconfiguracional*)[5], entre otros, de que el texto encuentra su sentido último en la aprehensión de la trama, pues es en ésta donde se produce el encuentro entre lo que hay en el texto y aquello con lo que, necesariamente, debe contribuir el espectador, para cerrar el significado de esa totalidad que delimita el texto. Ello es posible

en la medida en que la trama no es el esqueleto de la historia sino algo dinámico construido y reconstruido entre el texto y el lector.

Asimismo, las motivaciones de los personajes, no explícitas en su totalidad en el texto, deben ser postuladas por el espectador a lo largo del proceso de *emplotment* y, para ello utiliza, como muestran los datos, su propia concepción de las motivaciones del hombre y de la mujer que ha ido construyendo a lo largo de su propia biografía personal. Dado que tanto hombres como mujeres parten de concepciones de género distintas (en sus aplicaciones a narraciones precisas) no es, por tanto, sino una confirmación, que esas diferencias se reflejen en sus concepciones de la trama y las motivaciones de los personajes.

2.- Existe un *decalage* entre una suprarepresentación de lo femenino y lo masculino (donde hombres y mujeres de esta investigación están de acuerdo para considerarse mutuamente con un estatuto de igualdad) y su concreción en las narrativas particulares que manifiestan a partir de su interacción con el relato fílmico. Aparecen entonces diferencias entre ellos, como este estudio con el cortometraje ha contribuido a desvelar. Entre éstas pueden destacarse dos: a) las chicas tienen una concepción de las relaciones entre Ella y Él en términos de romanticismo y menos en términos sexuales. En cambio, los chicos, perciben esa misma historia más en términos de relación sexual. b) las chicas adoptan una postura más relativista en el tejido de las relaciones de los personajes y del desarrollo de la trama que los chicos (cuya visión es más radical).

3.- La identidad de género (y las actitudes genéricas que la manifiestan) se construye nutriéndose de narraciones que proceden de la realidad de la vida cotidiana y de la cultura, pero también de los relatos y las narraciones ficcionales. El cine, como otras formas de arte, es capaz de inducir, como hemos visto aquí, reacciones que chocan y se confrontan con la identidad de género, permanentemente reconsiderada, puesta a prueba y reconstruida. Todo ello contribuye, a través de esos procesos de mediación, a la permanente configuración de la identidad narrativa y de género, haciendo así, una vez más, del arte y de sus diferentes manifestaciones un vehículo de construcción de la persona y de la cultura de primera magnitud.

NÚMEROS ANTERIORES

Cualquiera de los números anteriores puede adquirirse pidiéndolo al
Apartado de Correos 202 (28901, Getafe) ó a través del Boletín de Suscripción.

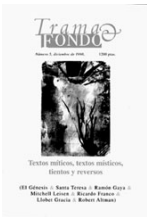
1 J. González Requena: *El texto: tres registros y una dimensión.* L. Martín Arias: The Quiet Man: *sujeto y texto fílmico clásico*. F. Baena: *Nota a una nota pre-póstuma (A propósito de* La cámara lúcida*)*. A. Ortiz de Zárate: *Seducción y desvanecimiento de la realidad en el espot contemporáneo*.

NÚMERO AGOTADO

2 P. Poyato: *El Deseo, el Sexo y la Muerte en* Viridiana, *de Luis Buñuel*. P. Viota: *Pierre Louÿs–Von Sternberg – Dos Passos – Buñuel*. J. González Requena: *Emergencia de lo siniestro*. E. Castelló: A continuación les ofreceremos imágenes que, por su crudeza, pueden herir su sensibilidad... *Televisión o el umbral del goce*. A. Ortiz de Zárate: *Psicótico o psicópata*. E. Chamorro, J. L. Pardo, J. González Requena, J. Urrutia: *Presencia del sujeto.*

3 F. Baena y F. Pimentel: *Eccehomo (Huellas de* El Hombre Elefante*)*. A. Ortiz de Zárate: *La Psicología del arte de Vygotsky: Los límites de la Psicología Cognitiva*. V. Brasil Campos: *El trayecto hacia el goce. Análisis del punto de ignición en* Mogambo. L. Martín Arias: *Coyunturas* (Manifiesto Comunista). J. González Requena: *La posición femenina en el* Cántico Espiritual *de San Juan de la Cruz*. C. Pichardo: *El pícaro como medio (La necesidad de un origen como signo de legitimidad)*. G. Abril, J. González Requena, G. Gutiérrez, J. Muñoz Veiga: *Corrupción, locura, verdad.*

4 J. González Requena: *Occidente. Lo transparente y lo siniestro*. A. López: *El pensamiento primitivo, o la presencia de lo simbólico en la generación de lo humano*. M. Canga: *Apolo contra Dioniso: El saber de Nietzsche sobre lo real*. I. Martín Jiménez: El Sur, *de Víctor Erice: Paisaje interior*. J. M. Gutiérrez: Robocop*: el cuerpo y el significante*. A. Bacaicoa, J. González Requena, J. Talens , C. Thibaut: *Qué Nación.*



5 **Textos míticos, textos místicos, tientos y reversos:** J. González Requena: *En el principio fue el verbo. Palabra versus Signo*. B. Casanova: *Vida en sombras: el eclipse del sujeto*. J. L. Castrillón: Easy Living. *La comedia clásica y el punto de ignición*. Jorge Praga Terente: Vidas cruzadas, *o el laberinto de Borges*. A. P. Ruiz Jiménez: La Buena Estrella. F. Baena: *Ecos de un silencio*. A. Ortiz de Zárate: *Santa Teresa (Entrevista con María Luisa Morales).*

6 **Violencia real y violencia representada:** J. González Requena: *Pasión Procesión, Símbolo*. L. Martín Arias: *La teoría del texto y el porqué de la guerra*. M. Canga: *Escisión y fantasma (Introducción a la pintura de David Salle)*. L. Torres: *El zen en* Primavera Tardía, *de Yasujiro Ozu*. J. Barja: *El destino de sí. El soneto como forma material*. J. M. Bonachera: *Geografía de la tristeza*. A. Ortiz de Zárate: *Felipe II contra el Primado de las Españas*. J. L Castrillón, M. Espina, L. Martín Arias, G. Martín Garzo, J. González Requena: *Violencia real y violencia representada.*

Para más información y contactos:
www.tramayfondo.com

7

Cine y psicoanálisis: J. González Requena: Casablanca: *La cifra de Edipo*. L. Martín Arias: *Un perro andaluz: Lectura y diferencia sexual*. J. Garmendia Castillo: *Implicaciones entre psicoanálisis y arte. Un viaje de ida y vuelta*. COLOQUIO: *Cine y psicoanálisis*. P. Poyato: *Un caso paradigmático: Luis Buñuel. (Análisis del film* Un perro andaluz*)*. H. J. Rodríguez: *Robert Bresson: Una casa sin ventanas*. S. Torres: Carretera perdida: *Los laberintos del lenguaje*. A. Ortiz de Zárate: *Lo imaginario y la psicosis. (El trastorno psicótico en un contexto lingüístico)*. B. Casanova: *La firma en el cine*. P. Canera: *Texto y crítica en Walter Benjamin.*

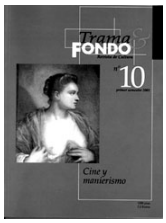
8

Nuevas apostillas al discurso televisivo: J. Urrutia: *La lengua de la televisión. Efecto y síntoma.* V. García Escrivá: *Sobre fútbol y televisión.* M. Canga: Q10*: forma y signo en el texto publicitario.* S. Blancas Álvarez: Vértigo *en los títulos de crédito y cartel cinematográficos.* J. González Requena y A. Ortiz de Zárate: Léolo*. El valor de las palabras.* J. Barja: *La enfermedad mortal.*

9

El espíritu de la colmena: J. L. Castrillón: *Hacia una construcción de lo simbólico en* El espíritu de la colmena. J. González Requena: *Texto artístico, espacio simbólico (con* El espíritu de la colmena *como fondo).* L. Martín Arias: *Historia (de España) e intrahistoria (del sujeto): de Unamuno a Erice.* M. Delgado Ruiz: *Antropología y posmodernidad.* B. Casanova: *El valor de un libro.* M. Canga*: Travesía de David Salle en Bilbao.*

10



Cine y manierismo: M. Canga: *Esquema de* La dolce vita. B. Casanova: Con la muerte en los talones: *el sabor del tiempo.* P. Poyato Sánchez: *El tren: escenografía y metáfora en* Deseos humanos, *de Lang.* J. González Requena: *La Mujer, los Pájaros y las Palabras.* L. Martín Arias: *Consideraciones en torno al fantasma.* V. García Escrivá: *El interrogante de Ulises.* S. Torres: *Dolor o Tedio.* L. Torres: *Alfred Hitchcock.* A. Ortiz de Zárate: *El oscuro legado de la culpa.* J. L. Castrillón: *Amaneceres ensangrentados.*

11

Cine y vanguardias: F. Vela: *Desde la ribera oscura (para una estética del cine)*. R. Gubern: *Crisis de identidades*. J. González Requena: La Edad de Oro. P. Pedraza: *La amante mecánica (Vanguardia y máquina)*. B. Siles: *Maya Deren: La levedad del laberinto circular*. I. Martín Jiménez: *La simbólica del padre en* S. Manuel Bueno, mártir. M. Canga: *Helmut Newton. Fotografía y erotismo*. A. Ortiz de Zárate: Inteligencia Artificial. L. Moreno: *Canciones y juegos para decir te quiero*. L. Torres: *Yi-Yi.*

12

La Representación y el Horror: J. González Requena: *11 de Septiembre: escenarios de la posmodernidad*. G. Imbert: *Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno*. L. Martín Arias: *Tauromaquia, o cómo plantarle cara al Horror*. M. Canga: *La Imagen y el Dolor. Comentario sobre Sade.* S. Torres: *La Guerra, esa violencia ¿ajena?* B. Casanova: Jumanji. *El grado cero de la aventura*. J. Díaz-Cuesta: *El hombre frente al terror en* Duel *de Steven Spielberg*. L. Torres: *El ave sin red*. A. Ortiz de Zárate: *Imágenes con Halo*. L. Moreno: Mulholland Drive, *de David Lynch*. M. Sanz: *Del amor y la Muerte. Grabados.*

www.tramayfondo.com

Boletín de Suscripción

Cortar o copiar este Boletín y enviarlo por correo postal al Apartado 202 – 28901, Getafe, Madrid, o por correo electrónico a *tyf@tramayfondo.com*

☐ Deseo recibir en mi domicilio el/los número/s..... de Trama y Fondo
al precio de 8 euros c/u., gastos de envío incluidos.

☐ Deseo suscribirme por cuatro números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido).

España: 28 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 4 euros de gastos de envío).
Europa: 32 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 8 euros de gastos de envío).
América: 37 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 13 euros de gastos de envío).

El pago correspondiente se hará efectivo mediante la fórmula señalada:

1 **Transferencia bancaria a nombre de Trama y Fondo:** Banco de Santander- Central Hispano(BSCH),
nº de cuenta: **0049 4679 11 2993015873 (Adjuntar comprobante).**
2 **Talón nominativo a favor de Trama y Fondo**
3 **Domiciliación Bancaria**:

Autorización Bancaria
Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre les sean presentados para su cobro por *Trama y Fondo* por la cantidad de ..... euros.

NOMBRE Y APELLIDOS **D.N.I.**

DIRECCIÓN **C.P.**

POBLACIÓN **PROVINCIA**

TELÉFONO **FAX** **E-MAIL**

NÚMERO DE CUENTA

BANCO O CAJA DE AHORROS **DOMICILIO AGENCIA**

Fecha y Firma