

Entre lo obscuro y lo sublime: Witkin

MARISOL ROMO

Joel-Peter Witkin: "No soy un monstruo"

PHE03.-Exposición: *La redención del horror en el Círculo de Bellas Artes del 7 de Junio al 5 de Julio.*

La edición de PhotoEspaña nos ofrece, entre otras interesantes muestras, la del norteamericano Joel-Peter Witkin¹ que realizó una clase magistral en el Círculo de Bellas Artes ante un auditorium repleto de incondicionales del fotógrafo. Aunque lejos de la contundente imagen que paseó por el Centro de Arte Reina Sofía en 1988, el artista ha ganado un aspecto de hombre maduro, elegante y cercano a la filosofía cristiana que dice practicar desde siempre.

Se le presenta como uno de los artistas contemporáneos más importantes de las últimas décadas y entre aplausos coge el micrófono para dirigir la proyección de diapositivas que ha preparado sobre su obra. Sus primeras exposiciones importantes comienzan ya en 1980 y es por eso un fotógrafo trascendental para entender la transición entre el modernismo y el postmodernismo. En esos momentos previos al inicio de la conferencia, uno no puede dejar de pensar que desde algunos sectores se le ha acusado de ser un sensacionalista y de hacer

fotografías "asquerosas"; pero a los que estamos allí seguramente sólo nos interesa saber cómo consigue aproximarse a lo sublime, a las ideas inalcanzables, con temas tan duros.

Insiste continuamente –intenta justificarse por hacer lo que hace y de paso tranquilizarnos a los que estamos allí– en que sus imágenes buscan ofrecer una "visión moral y sagrada" y que no pretende perturbar sino más bien crear una emoción en el espectador. Se preocupa además de aclarar que es muy responsable y respetuoso con los muertos que manipula para la realización de las fotografías y que, generalmente, se trata de cuerpos que no reclama nadie. Explica esto porque muchos de los personajes retratados en sus obras son cadáveres enteros o segmentados (en forma de bodegonos siniestros o en situaciones inéditas) que fotografía con la intención de demostrar que, tras la muerte, en el cuerpo sigue manteniéndose en alguna medida cierto nivel de conciencia, nos dice.

Para un fotógrafo romántico y místico como Witkin, el debate del bien y el mal se sitúa inevitablemente en la esfera estética de lo bello y lo feo. De tal forma, que los personajes vivos que general-

1 Nace en 1939 en Brooklyn, Nueva York, hijo de padre judío ortodoxo y madre católica que se divorcian por desavenencias religiosas. Ha vivido situaciones insólitas que han ido marcando su personalidad y su obra. A los seis años fue testigo de un accidente de tráfico en el que la cabeza de una niña rodó hasta sus pies. Iba a agacharse para tocarla cuando alguien lo apartó. Años después, mientras hacía el servicio militar, documenta fotográficamente las muertes accidentales y los suicidios.

Notas biográficas sobre Witkin que Alain DUPUY incluye en el catálogo de la exposición que Witkin celebró en 1988 en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

2 Joan FONTCUBERTA, (1989)
"Editorial", *Photovision*,
nº 18.



3 Jesús GONZÁLEZ
REQUENA (1997)
"Emergencia de lo
siniestro", *Trama y
Fondo*, nº 2.

mente retrata con máscaras y vendas, son siempre seres con deformaciones físicas o amputaciones, andróginos, hermafroditas (individuos con una identidad confusa podríamos decir) que se salen de lo normal y se incluyen en el apartado de seres más o menos extraños, raros o incluso grotescos que conoce en residencias, asilos, sanatorios, etc. Sus esfuerzos artísticos se concentran en dignificar y extraer otra idea de belleza, de bondad, de unos seres más cercanos socialmente al mal por una suerte de ética enraizada en una moral no transgresora. En este sentido, Fontcuberta² contrapone su trabajo con el de Diane Arbus y justifica la utilización de este tipo de personajes:

Un comentario final debe ir dirigido a sus modelos. La literatura y el cine nos tienen acostumbrados a los monstruos fantásticos. No así la fotografía cuya evolución ha dependido tan a menudo de encontrar nuevos sujetos. También en este aspecto Witkin representa un polo de confrontación con Diane Arbus, tanto estilístico como temático. Proyectar sus fantasmas (o los fantasmas de un inconsciente colectivo) en la anormalidad no debe verse sólo como un recurso para lo espectacular sino también como una exaltación de lo singular en la naturaleza.

Ensalza, en definitiva, el cuerpo obsceno, bien pervertido por su propia deformación o corrompido por la muerte, y lo instala en una ambientación fantástica que se apoya principalmente en algunos anclajes narrativos de la mitología y de la historia de la pintura, aparte de por unos títulos que interactúan a la perfección con cada imagen y su "masa de carne insoportable"³.

El trabajo de sublimación del mal y de la deformación se ha materializado en una gran colección de fotografías muy poderosas que tienen como mérito, no

sólo su visión esteticista del horror y el mal, sino además el haber sabido evidenciar el papel trascendental de la fotografía en el arte actual como medio contundente capaz de construir otra realidad. Y tiene su trabajo igualmente la cualidad añadida de demostrar las potencialidades expresivas del medio fotográfico, a través de unas imágenes que se valen cada una de ellas por sí misma para defender su propia artisticidad.

Es un fotógrafo que crea su propia realidad (en un contexto onírico, místico y ritual) porque su obra está exenta de rasgo documental, o lo que es lo mismo de cualquier vuelta de tuerca hacia el referente, otra conocida excusa que se ha utilizado "contra" la fotografía. Y engendra esa nueva realidad utilizando el cuerpo rechazable –por malo, por feo o por cadáver– y busca entre el imaginario sagrado y la fábula del arte un punto de equilibrio para representar su propia pugna con la realidad directa de la cual reniega continuamente:

"Muchos fotógrafos –dice– retratan lo que ven, lo que está ahí delante de todos pero a mí eso no me gusta y, como soy un buscador, quiero fabricar mi propia realidad, para enfrentarme a través de la fotografía con la vida de forma directa y conseguir transformar la emoción en algo físico."

Witkin, que es licenciado en Bellas Artes y poeta, se ha convertido en un artesano de la moral cristiana que se inició en el mundo artístico como tallista del cuerpo humano, actividad que abandonó a favor de la fotografía precisamente por esa oportunidad que le brinda de tener un desafío con la realidad y porque, según asegura, es el medio artístico más actual e irresistible y el que mejor se adapta en estos momentos para su trabajo.

Precisamente por su condición de “hacedor” de imágenes poderosas, la elaboración de las fotografías es un trabajo lento y concienzudo que incluye un diseño previo de gran minuciosidad que realiza antes de la toma y que se completa con posteriores “raspaduras” de los negativos (lo que le provoca más de una pérdida) y, por último, manipula las copias de papel “viradas” normalmente al sepia o al selenio y cuyos resultados exactos están hasta cierto punto fuera de control.

Su visión del mal, del horror, de la muerte, de la deformación, del arte, de lo sagrado, de la belleza y de la diferencia sexual no está exenta de cierto sarcasmo que se deja leer con claridad en muchas de sus fotografías, pero se trata de una ironía sobre la idea de la moral y que nunca vuelca sobre sus personajes deformes que quedan al margen de este juego; mientras que en la mayoría de sus imágenes el mal y lo deforme ocupan su espacio en el trono de lo sublime y las buenas formas del ritual.

Usurpa muy bien Witkin, en un giro de tuerca de su sacralización del mundo, el papel del creador que a partir de las partes amputadas del cuerpo nos propone una remodelación simbólica del hombre desde la carne putrefacta, fragmentada y desechada. En otros términos, un ejercicio de transmutación: el mal en bien y lo profano en sagrado. De alguna manera, intenta sublimar el “asco radical al cuerpo insepulto” y a la par conseguir que, tras una primera impresión de cierto rechazo, seamos capaces de mantener la mirada y de soportar sus imágenes que impactan a todo el mundo.

La cuestión es que apela a la estetización del horror sublimando las formas a través de la compasión y la resignación.

Y, todo esto, desde la negación de la realidad y situándose en un estadio psíquico; lo que consigue acentuar notablemente su categoría de texto espeluznante. Eugenio Trías⁴ lo dice con claridad: “Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello”.

La carne siniestra expuesta en las fotografías ha recorrido el espacio que necesitaba hasta llegar a ser un símbolo estético de la carne en descomposición. Existe un equilibrio porque el punto de vista es inequívoco y clarificador y nos habla de su condición de bodegón fúnebre, de muerto que sólo puede tomar vida en un espacio de pesadilla en el que el temor y el asco de su visión puedan ser expresados y aún tomar vida en un sueño porque ese es el único sitio en el que podrá participar de una vida parecida a la de los vivos; la vida que tienen en las fotografías sólo puede entenderse desde su artisticidad y simbolismo.

Igual que el hombre del medievo, Witkin tiene el rostro dividido porque mira alrededor de dos puntos diferentes: de un lado, hacia el bien y la armonía del mundo (del hombre) y, del otro, a la exploración de los espacios fantásticos donde en ocasiones se instala el mal. Esta escisión provoca una inestabilidad que se percibe en sus obras, reflejos del mundo atormentado, poblado de monstruos “que tienen derecho a existir”⁵, como personajes que conocen la angustia de la indefensión y del terror a lo imprevisible.

Lo monstruoso y la fealdad son en definitiva para él caminos para encontrar lo bueno, que es lo mismo que reencontrarse con el lado divino y buscar la perdurabilidad de la belleza en lo sobrehumano, no en lo material; de tal suerte que lo feo servirá de liberación del

⁴ Eugenio TRÍAS (1982), *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona (2001) p. 27.



⁵ Claude KAPRLER (1980), *El monstruo: poderes de la impostura*.

mundo sensible así como para provocar en el hombre la nostalgia del ideal sagrado. El trabajo que lleva realizando desde hace tantos años dirige sus pasos hacia la

recreación sobrehumana de una estética del mal, de lo siniestro, del lado oscuro y de lo putrefacto por el sendero de la carne y del equilibrio del goce.



Himnos a la noche de Novalis: muerte, amor y poesía

IÑAKI TORRES

Aproximación

Con el *cogito* cartesiano, la existencia queda desplazada a un lugar secundario. Es pensada como una conclusión, último término de un proceso, el del sujeto, cuya acción racional dota de sentido. El sentido de existir queda así explicado por esta petición de principio: el del yo pensante.

Antes, el renacimiento había creado la impronta del autor; había sustituido la figura del artista anónimo por un individuo que ahora, con su firma, con su autoría, da valor a aquello que hace. Un valor que hasta ese momento era propiedad de lo anónimo, es decir, que se daba a lo desconocido. Nace pues el *individuo*; esto es, literalmente, lo que no está dividido, que no admite división.

Se parte así de este yo unívoco, individual, desde cuya perspectiva se establece la relación con el mundo en su triple función: interiormente, con las ideas y cosas que se tienen, y con los demás, con la naturaleza, con el mundo en torno. Desde este nuevo ángulo, el del sujeto racional, Descartes lanza su proclama filosófica. El cuerpo de la existencia queda dentro de este lazo, manejado por un yo que lo es todo: principio, sentido y razón.

No puede concebirse otra realidad que la pensada. No puede concebirse, por tanto, el mundo sin esta separación: la del yo que explica, regula y juzga la experiencia de vivir. Situado fuera de ella, se ilusiona con una objetividad sin esquinas, extensa, del todo entendible.

El pensamiento ilustrado que con el rodar del tiempo se va configurando, no admite la sospecha de que el sujeto sea *otra cosa* que pura racionalidad. Que aunque se encuentra con el pertinaz reto de explicar y explicarse, no admite que la existencia esté impregnada de la incertidumbre que supone este reto; impregnada, en suma, del deseo de encararlo, de darle forma, de explicarlo. La Ilustración no concibe la posibilidad de que existir sea *antes* que la acción de pensar. Y mucho menos que el sujeto pueda hallarse *fuera de sí*; que el individuo no sea tal, es decir, que no sea uno. En otras palabras, no se plantea la exploración de ese yo que pretende ser principio y final de toda experiencia.

Pero el recuerdo de esta incertidumbre, de este quedar el sujeto dentro de la existencia como un elemento más, y un elemento por cierto desconocido para sí mismo, empieza a constatarse con el arranque del romanticismo, avanzada la segunda mitad del siglo dieciocho, cuan-

do se asiste a un desplazamiento en la perspectiva del individuo. Un desplazamiento, esto es, un movimiento de inclusión, de abrazo a esa existencia en la que se ve comprendida y, así lo siente, que no conoce. El romanticismo entrará a escena entonces con su entusiasmo por expresar la extraordinaria complejidad de este desconocimiento, de este saber ahora que no puede explicarse lo que hasta aquí se creía resuelto. No es entonces la racionalización del deseo, sino la inquietud que este provoca, lo que interesará al romántico.

Antes que cualquier otra cosa, es esa subjetividad, apartada del discurso ilustrado, la que va a ser llevada a primer plano. La subjetividad, o la aventura de explorar un yo que se desdobra, que se pierde, que se sale fuera de sí. Esta exploración no podrá ser una especulación, sino más bien una intuición. Una intuición del misterio de ese principio que ahora se somete a duda.

Así como para el ilustrado todo debe ser conocido, ajustado objetivamente mediante la razón, ese órgano que descansa sobre la base del concepto, para el romántico el mundo es ante todo la experiencia de la intimidad, un tejido misterioso formado de pasión, ilimitado, un mundo en claroscuro, entrelazado por ideales que tienden a ensanchar la realidad íntima, donde el conocimiento no queda cerrado a una conclusión, sino que empieza precisamente donde el discurso ilustrado termina.

En este contexto, el poeta alemán Novalis escribe, en los albores del siglo diecinueve, un libro con seis poemas que titula muy significativamente *Himnos a la Noche*¹, y que algunos señalan como inicio del romanticismo. Con este título, el poeta interpretará la noche como metáfo-

ra de una subjetividad, no sólo apremiada por expresarse, sino de hacerlo como una vía misteriosa hacia sí misma; un estado muy especial de interioridad donde el sujeto comienza a moverse valiéndose tan solo de su propio asombro ante la existencia.

Es la noche, para Novalis, un sentimiento subjetivo, una intuición, una experiencia mística. No es, por tanto, el concepto *racional* de la noche lo que le interesa, sino su representación intuitiva, su *idea*, la metáfora en la que decididamente inscribe su poesía.

La idea

Porque para el romántico hay una diferencia radical entre el concepto y la idea. En tanto que el concepto es objeto del pensamiento racional, y por lo tanto abstracto, necesita de la razón para que sea comprendido y del lenguaje para que sea comunicado, la idea, por el contrario, es intuitiva y no discursiva, nunca puede ser conocida por el yo, sino sólo cuando el individuo es propiamente él mismo, es decir, cuando cesa el dualismo sujeto-objeto.

Leemos en Schopenhauer:

Cuando el hombre (...) no se entrega al pensar abstracto, a los conceptos de la razón, sino que concentra toda la fuerza de su espíritu en la visión intuitiva, absorbiéndose enteramente en ella (...) olvidándose de sí mismo como individuo y de su voluntad y convirtiéndose en puro sujeto, en claro espejo del objeto, de tal modo (...) que no se puede separar el sujeto que percibe de la percepción misma, sino que ambos son una misma cosa (...), lo conocido entonces no es ya la cosa particular, como tal cosa particular, sino la idea, la forma eterna, la objetividad inmediata de la voluntad en ese grado; y por eso

¹ Utilizamos la edición publicada en 1984 por Editora Nacional, Madrid.

mismo el que se entrega en esta intuición no es ya individuo, pues el individuo se ha perdido en tal acto intuitivo, sino que es puro sujeto de conocimiento, por encima de la voluntad, de la pasión y del tiempo.²

² Arthur SCHOPENHAUER. *El mundo como voluntad y representación*. México. Porrúa, 1997. XXXIV.

Algo importante se deriva de esto: como las ideas están fuera del conocimiento del hombre, para que este pueda conocerlas es preciso que no haya separación entre el sujeto que observa y el objeto observado; es decir, entre el experimentador y la experiencia.

Se rescata así la reflexión que Plotino, filósofo alejandrino del siglo III, tuvo al considerar el hecho de que para que pudiera darse el conocimiento objetivo, el sujeto y el objeto debían unirse: que entre la cosa que es observada y el observador no debía haber separación, *"pues aquello que ve es la cosa misma que es vista"*³. Krishnamurti retoma esta idea cuando dice que la *verdad* sólo es un hecho cuando se tiende un puente entre el pensador y el pensamiento, el observador y lo observado, el experimentador y la experiencia: *"la acción de la voluntad es siempre dualista. ¿Es posible superar esta voluntad separadora y descubrir un estado en el que no se dé esa acción dualista? Tan sólo puede hallarse al experimentar directamente el estado en que el pensador es el pensamiento"*⁴.

³ T.TAYLOR: *Sobre las Hipóstasis Gnósticas. Obras selectas de Plotino*. Londres: G.R.S.Mead, 1929.

⁴ KRISHNAMURTI: *La libertad primera y última*. Barcelona: Kairós, 1996.

⁵ G.W.HEGEL: *Introducción a la Estética*. Nexos: Barcelona, 1985, p. 131.

⁶ Arthur SCHOPENHAUER: *Op. cit.*

Entonces, según esto, para que el sujeto capte una idea, debe dejar de estar separado interiormente, debe renunciar al yo, responsabilizarse de su propia entrega. Esto es, debe morir en sí mismo.

La forma, el Himno

Para los filósofos románticos las ideas, capturadas intuitivamente en la contemplación pura, pueden ser expresadas por medio de representaciones que

se corresponden con la verdad en el sentido de que, como dice Hegel, *"la forma en que la idea se incorpora es la forma verdadera en sí, y la idea que expresa constituye, a su vez, la expresión de una verdad"*⁵.

En un contexto estético, esto nos lleva a pensar que las diferencias entre las formas de arte proceden de las diferentes maneras de captar la idea. Por supuesto, también los poetas del primer romanticismo (y antes que ellos Goethe y Schiller), lo creían así. Novalis no sería una excepción. Para él, hacer poesía era hurgar detrás del lenguaje la palabra que les diera sentido. Es decir, la palabra *original*. O, lo que es igual, la idea.

Siguiendo con Schopenhauer⁶, podemos decir que la poesía consigue transmitir las ideas de dos maneras: cuando lo representado son principalmente los propios estados de ánimo del autor, o cuando los protagonistas de la representación son tanto el sujeto como el objeto que se describe. En el primer caso nace el lirismo; en el segundo se incluirán los otros géneros. Ser poeta lírico supone ser representante de la humanidad por cuanto contempla en sí mismo todos los afectos que la inquietan o preocupan, todo lo que ésta es y siente, siendo o no consciente de ello.

Pero además, la lírica es la tensión de dos fuerzas, una de atracción hacia el objeto: la contemplación (el asombro, incluso la conmoción), y otra de repulsa, la experiencia de un yo como límite inevitable de la propensión a lo infinito de la imaginación. La suspensión del pensamiento lleva al poeta lírico a la contemplación pura (fusión del sujeto con el objeto), pero el regreso de la afectividad lo devuelve a los límites del yo (separación, dualismo sujeto-objeto).

En Novalis, esta tensión se produce por la inevitabilidad del choque entre la Luz y la Noche, o sea, entre la razón (el pensamiento limitado, condicionado) y la pasión que abraza al pensamiento. Por eso escoge entre las diversas formas de lirismo, el Himno, es decir, la canción entusiasta. Porque el entusiasmo, como sentimiento estético, es sublime, con toda la profundidad que tiene para el romántico esta palabra. Novalis centra su entusiasmo en la Noche: *¿No lleva todo lo que nos entusiasma el color de la Noche?* (p. 50), elevándola al rango de idea poética.

La noche

Creemos que el tercer Himno nos da la clave para entender en qué consiste la idea de la Noche para su autor. Antes, en los dos primeros poemas, nos habla de una Noche como estado meditativo que opera en el poeta con un efecto mágico, sobrenatural, pues abre en él *ojos infinitos que penetran las honduras de un espíritu que ama* (p. 10).

Es decir, nos habla de la visión interior propia del individuo que medita. También se refiere a la Noche como puerta hacia lo sagrado: *sales a nuestro encuentro abriéndonos el cielo y trayendo la llave de las moradas de los bienaventurados, de los silenciosos mensajeros de infinitos misterios* (p. 48).

Es la Noche, asimismo, la *tuteladora del amor dichoso, la que envuelve los pechos de la tierna muchacha y convierte su seno en un cielo* (pp. 47-48): la amada es llamada *dulce y amable sol de la Noche* (p. 47) y *luz del cielo de la Noche* (p. 49).

Y es la Noche, en fin, reincidiendo en su acepción visionaria, *un sueño sagrado que dura eternamente al estar situada fuera del tiempo y del espacio* (p. 47).

En los Himnos cuarto y quinto, el poeta califica la Noche de *sacra, indecible, misteriosa* (p. 46), y vuelve a insistir en lo nocturno como visión cuando la llama *gran seno de revelación* (p. 54).

A pesar de la riqueza de sugerencias que nos brindan estas acepciones del sentimiento nocturno y que nos ayudarían a centrar lo que para el autor es la idea de la noche, encontramos en el tercer Himno, como decíamos al principio, la clave de toda la obra. La clave, porque en este poema se concentran aquellas acepciones en un único tema al describirse la conmoción que sufre el poeta en el crepúsculo cuando tiene la visión de un amor eterno, una vez abandonado el yo, lo que da impulso a la obra y sentido al conjunto.

Por otra parte, este poema está inspirado en un hecho que vivió el propio Novalis junto a la tumba de su prometida Sophie von Kühn, muerta poco antes de que el poeta empezara a escribir los Himnos. El 13 de mayo de 1797, dos meses después de morir Sophie, Novalis anota en su Diario:

“Al atardecer me fui con Sophie. Allí experimenté una felicidad indecible / momentos de entusiasmo, como relámpagos / vi cómo la tumba se disolvía ante mí en una nube de polvo / siglos como momentos / sentía la proximidad de ella / me parecía que iba a aparecer de un momento a otro”⁷.

Idea poética de una visión

Creemos que fue este hecho el que sirvió de impulso e inspiración a la obra, que modificó y revisó hasta 1799, y que en el tercer Himno dice así⁸:

Antaño, cuando yo derramaba amargas lágrimas; cuando, disuelto en dolor, se desvanecía mi esperanza; cuando estaba en la esté-

⁷ Recogido por Eustaquio BARJAU en la introducción de la edición que utilizamos.

⁸ Los Himnos están escritos en prosa, a excepción de algunos versos intercalados y del último Himno.

ril colina, que en angosto y oscuro lugar, albergaba la imagen de mí / solo, como jamás estuvo nunca un solitario, hostigado por un miedo indecible / sin fuerzas, pensamiento de la miseria solo. / Cuando entonces buscaba auxilio por un lado y por otro / avanzar no podía, retroceder tampoco / y un anhelo infinito me ataba a la vida apagada que huía...

El autor nos describe en estas primeras líneas un estado de completo dolor, abandono y desesperación. Lágrimas amargas, sin esperanza, su imagen en el camino oscuro y angosto de una colina estéril; *solo como jamás estuvo nunca un solitario*, soledad tan densa que siente un *miedo indecible*; sin fuerzas, sin saber qué hacer, en palabras del poeta, no poder avanzar ni tampoco retroceder. Un estado de aflicción, en suma, que se duele en toda su trágica profundidad. Pues, ¿qué es la desesperación, sino un estado en el que queda absolutamente rota toda relación? ¿Un vacío, un darse cuenta de la total insuficiencia?

Para Novalis la muerte de su amada, que es lo que se esconde en estas primeras frases, es un hecho inmutable, ante el que se da cuenta de que no puede hacer nada, no puede avanzar, no puede retroceder, esto es, no puede *moverse*, lo cual supone otro hecho que no se puede eludir. Cuando ambos hechos se encuentran, cuando se funden en uno solo, ¿qué ocurre? ¿Qué acción se produce cuando hay una total falta de movimiento psicológico?

Entonces, de horizontes lejanos azules / de las cimas de mi antigua beatitud, llegó un escalofrío de crepúsculo / y de repente, se rompió el vínculo del nacimiento / se rompieron las cadenas de la Luz.

Se produce un shock, un estado que no deja paso a la conciencia, de manera que sujeto y objeto dejan de existir por separado para fundirse en un estado de

ser "irracional", milagroso en tanto que desconocido. Este momento que llega de las cimas de su antigua beatitud, entendemos de una felicidad sentida como algo elevado o excelso, sublime, se siente como un escalofrío de crepúsculo, un temblor extremo, una conmoción, misteriosa, oscura porque inconsciente; anhelada, pero también imprevista, repentina porque conmociona; un escalofrío de crepúsculo que es la muerte. Y es en ese shock, instante de muerte, cuando se produce la ruptura del vínculo del nacimiento, de las cadenas de la Luz-razón; en otras palabras, cuando el poeta muere en sí mismo.

Huyó la maravilla de la tierra, y huyó con ella mi tristeza / La melancolía se fundió en un mundo nuevo, insondable / ebriedad de la Noche, Sueño del Cielo, tú viniste sobre mí.

La tristeza ha desaparecido, la tristeza como estado del yo, y se funde en un mundo nuevo, *insondable*, embriagador, como impulso dionisiaco de lo inconsciente, como sueño, visión divina, que *toma* al poeta (*tú viniste sobre mí*). Se trata enteramente de una experiencia mística, al experimentarse lo absolutamente *otro*.

El paisaje se fue levantando dulcemente; sobre el paisaje, suspendido en el aire, flotaba mi espíritu, libre de ataduras, nacido de nuevo.

Una vez desaparecido el yo como principio de separación, surge en su lugar lo flotante, lo que no tiene materia, el *espíritu*, concepto que le sirve para representar la imagen intuitiva de aquello innombrable que aparece cuando cesa –por ese instante– todo proceso de división, de des-integración. Y nacido de nuevo; una vez muerto lo que entristecía, lo que ataba, aparece aquello que es *otra cosa* que el yo en forma de mundo nuevo, concepto que expresa un estado



desconocido, un sentimiento inexpressable por sí mismo.

En nube de polvo se convirtió la colina / a través de la nube vi los rasgos glorificados de la amada. En sus ojos descansaba la eternidad / cogí sus manos, y las lágrimas se hicieron un vínculo centelleante, indestructible. Pasaron milenios huyendo a la lejanía, como huracanes. Apoyado en su hombro lloré; lloré lágrimas de encanto para la nueva vida.

La colina estéril, el camino oscuro y angosto, se han disuelto, convertido en *nube de polvo*. En su lugar, significativamente, el autor *ve* el rostro de la amada: un rostro con expresión de eternidad, fuera del pensamiento, fuera, por tanto, del tiempo y del espacio. Este ver, en el estado de shock, no es figurado. Es una visión como estado psicológico producido por la ruptura del yo, imagen divina que Novalis califica de sueño, y que esencialmente es imagen psíquica, simbólica. El espíritu del poeta se une, de forma centelleante e indestructible en tanto espiritual, ideal, a la imagen visionada a través de las lágrimas, las que antes eran amargas y ahora son de encanto. Estas lágrimas que son nexos sublimados, por tanto, al conjuntar el dolor y la felicidad experimentadas al nivel más intenso.

Fue el primero, el único Sueño / y desde entonces, desde entonces sólo, siento una fe eterna, una inmutable confianza en el Cielo de la Noche, y en la luz de este cielo: la Amada.

Fe, insistimos, no en lo imaginario, sino en la visión de la imagen divina, imagen presente *a priori*, no tanto subjetiva como real. De aquí, la inmutable confianza que se desprende de la realidad de la visión, en cuyo centro, si es que tiene centro, se sitúa la amada, o el amor.

La noche se convertirá, a partir de esta visión, en la verdad, en el principio y el fin de toda existencia como idea. Y también en el reino del amor, no sólo humano, sino universal: la noche será entonces redención, intimidad mística, sueño sagrado, visión inagotable.

El cristianismo como sentimiento romántico

Después de este final, no nos debe extrañar encontrar en los Himnos posteriores (sobre todo en el quinto, el más extenso), la figura de Cristo como espiritualización suprema, como sublimación en su más alto grado, del amor que siente el poeta. Lo que hace es universalizar su experiencia individual, engazarla con una dimensión superior para la psique; literalmente hace, pues, de ella, religión (en su sentido etimológico de *religare*, volver a unir lo que está separado).

El símbolo crístico es el elegido porque lo que busca el poeta no es una *solución* al problema de su completo abandono y desesperación, sino una *redención* de su mal, que es la ausencia de su amada. Al cumplirse, por tanto, esta redención, el poeta identifica su visión mística con el cristianismo como modo de hacerla sublime y universal. Porque lo sublime propende precisamente a lo ilimitado, a lo infinito, a lo absoluto, y supone la superación de todas las antítesis.

Por todo ello el poeta se identifica con el sentir cristiano. Se identifica con Cristo, es decir, se encarna en él:

Celeste cansancio siento en mí: / larga y fatigosa fue mi peregrinación al Santo Sepulcro, pesada la Cruz.⁹

Sabemos por Jung que en los antiguos ritos cristianos, el creyente descendía a la cripta donde se exponía el sepul-

⁹ NOVALIS: *Op. cit.* p. 49.

10 C.G.JUNG: *Símbolos de Transformación*. Paidós: Barcelona, 1993.

11 C. G. JUNG. *Op. cit.*, pp. 384-385.

12 C. G. JUNG. *Op. cit.*, p. 312.

cro de Cristo y permanecía allí para identificarse con el muerto que resucita, con el renacido¹⁰. Este rito coincidía con los de otras culturas que se celebraban en grutas o cuevas, lugares donde no podía entrar el sol, y simbolizaban el descenso al interior de la madre tierra, entendida esta como la parte inconsciente de la psique. Dice este autor: "Adentrarse en sí mismo, introvertirse, es penetrar en lo inconsciente y al propio tiempo renunciar: es ascetismo. Según los brahmanes, el mundo nace de esa actividad. Para los místicos ella produce la renovación y el renacimiento espiritual del individuo"¹¹.

Estamos ante la *noche oscura del alma*, de los místicos, sufriendo un peregrinaje donde se siente abrumadoramente el peso de la cruz. Citamos de nuevo a Jung: "El metido dentro de sí mismo está como sepultado en la tierra... Es un ser que gimiendo soporta la carga abrumadora de su sí-mismo y de su destino... También Jesús debe llevar la cruz a cuestas... La cruz es él mismo, o más exactamente: su sí-mismo, su totalidad, tanto Dios como animal, no solo hombre empírico, sino la plenitud de su esencia que arraiga en la naturaleza animal y que sobrepujando lo meramente humano alcanza a la divinidad. Su totalidad, que significa una enorme antinomia, aparece empero unificada en sí misma, al igual que la cruz, su símbolo más acertado"¹².

En el último Himno (el único que está escrito íntegramente en verso, y también el único que lleva título: *Nostalgia de la Muerte*), dice, situando la esencia de la amada junto a Jesús:

*Descendamos al seno de la tierra,
Dejemos los imperios de la luz...*

.....
*Loada sea la Noche eterna;
Sea loado el Sueño sin fin.*

.....

*Bajemos a encontrar la dulce Amada,
A Jesús, el Amado, descendamos /
no temáis ya: el crepúsculo florece
para todos los que aman...*

Por eso Novalis, en el quinto Himno (p. 55), vuelve a referirse a Cristo con estos versos:

*Tú eres el adolescente que desde hace
tiempo
estás pensando sobre nuestras tumbas:
un signo de consuelo en las tinieblas /
alegre comenzar de un nuevo hombre.
Lo que nos hunde en profunda tristeza
en un dulce anhelar se nos lleva:
la Muerte nos anuncia eterna Vida,
Tú eres la Muerte, y sólo tú nos salvas.*

Es decir, el poeta ve en el símbolo de Cristo el renacimiento por medio de la muerte del yo. Pues no puede haber renovación sin acabamiento, sin entrega completa, sin renuncia deliberada, responsable, consciente. Y así, en el tiempo, en cada instante, el yo debe ser destruido para que la existencia tenga la posibilidad de renovarse. Lo real es la experiencia de esta muerte, constante, incesantemente renovada.

Sentimiento místico de la muerte, que implica amor, puesto que condición indispensable para amar es morir en sí mismo, esto es, suprimir lo que separa, divide, limita. Amar, en este sentido, es ver y sentir lo verdadero, y esto sólo es posible en tanto que nacido de nuevo. Porque la disolución de la voluntad y el tiempo implica la disolución de las divisiones y diferencias, y es por tanto la unificación de los opuestos, la totalidad psíquica, el reino de Dios.

Por tanto, el amor no puede ser ya algo aislado, habiendo sido sublimado por la experiencia mística:

*El amor se prodiga:
ya no hay separación.
La vida, llena, ondea
como un mar infinito;
una noche de gozo /
un eterno poema...*¹³

Y luego:

*Oh, Bienamada, aspira
mi ser todo hacia ti;
así podré amar,
así podré morir.*

*Ya siento de la muerte
olas de juventud:
en bálsamo y en éter
mi sangre se convierte.
Vivo durante el día
.....
Y por la noche muero...*

13 NOVALIS. *Op. cit.*
V Himno, p. 58.

14 NOVALIS. *Op. cit.*
IV Himno, p. 51.

Repetiendo así el tema de la muerte para el poeta como condición necesaria para el nuevo nacimiento y estado de verdadero amor.

Los tres Reyes Magos

LUISA MORENO



Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica.
Jesús González Requena. Editorial AKAL.
Madrid, 2002.

En estos tiempos de deconstrucción del relato, en los que la verosimilitud y el dato objetivo se imponen en los discursos de relación con el otro, como condición de enunciación de una cierta "verdad" científica, sigue ocurriendo algo que parecería estar fuera de lugar: el mito de Los Reyes Magos continúa narrándose y ritualizándose cada Navidad. De esta aparente incongruencia, parte el estudio de Jesús González Requena, quien hace un análisis en profundidad de este mito y rito de la tradición cristiana.

Es en la dimensión de lo que el autor nombra como NO-YO, donde encontramos algunas de las palabras con mayor trascendencia para abordar el problema del narcisismo, ligado indefectiblemente al capitalismo salvaje en el que Occidente está inmerso desde aquellos años de

principios del siglo XX, que nos parecen ya tiempos remotos.

La Feria Internacional de París, celebrada en el categórico año 1900, se considera por los historiadores contemporáneos como evento clave para situar el nacimiento de la Sociedad de Masas. Allí aparecen, por primera vez ante el público, objetos de pequeñas dimensiones y utilidades caseras, individuales, que en mucho se diferencian de las mercancías industriales mostradas en anteriores Exposiciones Universales. También por primera vez, los objetos presentados tienen un precio marcado y el público asistente es poseedor potencial de tales maravillas. Da comienzo, así, la carrera por poseer objetos que ayuden a construir una identidad desdibujada por los cambios sociales producidos en el siglo XIX. Comercializarlo todo se presenta como la solución para dar salida a los stocks de la producción industrial, pero también para que, aquellos que nunca tuvieron nada, pudiesen ya tener casi



dimos a construir relatos simbólicos para los niños que están por venir, pudiéndoles pasar así el relevo de la Verdad. Una Verdad que no es científica, que no es objetiva, pero que es eficaz en tanto construcción de Sentido para el Sujeto, sujeto, en definitiva, a una Verdad

Mítica, capaz de trascender el objeto, capaz de sublimar lo Real. Sentido construido sobre una Promesa. Promesa ligada a una esperanza. Promesa, en definitiva, que hace que merezca la pena esperar.

Geometría del Acto

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

Vida Sexual y Repetición.
Adolfo Berenstein. Síntesis. Madrid, 2002.

El ensayo de Berenstein sobre la pulsión afronta el paradójico estatus del psicoanálisis mediante la concesión a su teoría de un tratamiento análogo al de los saberes científicos racionales, aun cuando reconoce en su práctica un acto de creación. Lo que le conduce finalmente a plantear la necesidad de una teoría psicoanalítica del arte. Quizá porque la revelación que persigue la indagación en cada historia individual, si consigue arribar al origen mismo de su entramado causal, consiste en desvelar tanto como en recrear su sentido.

El desarrollo de la noción de pulsión de muerte hasta su concepción como bucle ciego de la repetición del goce en Lacan, reproduce meticulosamente el recorrido que en la teoría psicoanalítica conduce desde el *Proyecto de una psicología para neurólogos* hasta el *Más allá del principio del placer*, lo que supone la elaboración teórica freudiana de 25 años de clínica (1895 -1920).

La primera diferenciación conceptual precisa es entre instinto sexual –cuyo objeto sería adecuado al fin, la reproducción– y pulsión –donde la sexualidad

parece disociarse de su objeto–, que Berenstein encuentra ya trazada en *Tres ensayos para una teoría sexual* de 1905, y más explícitamente aún en *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna* de 1908, en el que Freud alude a las tendencias agresivas coartadas por la cultura, constatando que el fin del instinto sexual humano no consistiría tanto en la reproducción como en la consecución del placer; de lo que se deriva el estatuto ambiguo del objeto.

En *Más allá del Principio del Placer* de 1920 encuentra la pulsión de muerte su definición precisa como energía desligada aún de todo objeto, cuyo fin consistiría únicamente en un aumento –ilimitado– de la excitación, por definición displacentera, cuya descarga resulta cuando menos problemática.

Berenstein rastrea consecuentemente la aparición del primer objeto de satisfacción, que hace posible la descarga, con el horizonte de introducir, de acuerdo con la teoría lacaniana, la noción de *objeto a*. Un objeto primigenio, anterior a la delimitación de todo objeto, producto de la experiencia de intersección entre los cuerpos del niño y de la madre, una estructura o interfaz común ejemplifica-



da en la función de la placenta o el pezón; en definitiva, un goce propio en todo indistinguible –coextensible, sincrónico– del goce del Otro, algo en cierto modo asimilable a lo que Freud concibió bajo la denominación de Autoerotismo.

Con la fase anal se instauraría una nueva demanda de satisfacción que exige un mayor dominio del objeto, correlativa a la primera vivencia de separación.

Experiencia de dominio que culmina con la genitalización propia de la fase fálica, en la que el genital masculino viene a representar ahora, poderosamente, al objeto de satisfacción.

El falo se constituiría así en el primer operador capaz de significar el objeto, asumiendo el significado de la totalidad de la cadena previa de objetos y dotándole de un nuevo carácter activo.

La renuncia edípica al objeto de satisfacción dará paso a la aparición del deseo, del objeto de amor. Fundamental para Berenstein entonces, será la disyunción entre energía libidinal y pulsional, entre energía ligada –deseo–, sometida al principio de conservación, generadora del trabajo y la cultura, frente al goce sexual en el sentido de desbordamiento y derroche que Bataille concedió al erotismo; análoga correlación inversa entre transgresión y prohibición, entre fiesta y proceso productivo.

Reivindica Berenstein, además de los objetos de satisfacción freudianos –oral, anal, genital– la serie completa de los objetos pulsionales postulados por Lacan: la mirada, el dolor, la voz.

Y frente a los objetos pulsionales –parciales, experienciales, en cierto modo “reales”– la constitución del pri-

mer objeto total e imaginario. Durante el estadio del espejo –que tiene lugar durante la segunda mitad del estadio oral– el funcionamiento autoerótico propio del cuerpo fragmentado, carente de coordinación, inconexo, se transforma con la aparición de la primera estructura psíquica del Yo, resultado de la proyección del propio cuerpo articulado que se constituye en un auténtico objeto primario –narcisista– capaz de mantener ligada la energía pulsional, hasta aquí experimentada como angustia.

Como contrapartida a la objetivación y nueva síntesis de la experiencia, el objeto imaginario se sitúa fuera, a la distancia del ojo, en la superficie de reflexión que es la conciencia.

La pulsión de muerte, en todas las variantes del odio, aparecerá siempre que en el eje de reconocimiento entre el Yo y “su” objeto se interpongan el azar, otro objeto, o sin más la diferencia que todo objeto real, en virtud de su singularidad, introduce respecto de su imagen, por definición prototípica.

Se abre entonces una cuestión esencial relativa a la estructura representacional del Yo, planteada en *Más allá del principio del placer*: la incompatibilidad, en el extremo, entre lo por Freud denominado “memoria”, en el sentido de trazo, de huella física de la experiencia, y la conciencia, que supondría un gasto suficiente, una red de contención eficaz contra la impresión indeleble, en el sistema, de una nueva experiencia.

Berenstein acudirá a Locke para encontrar una concepción de la memoria pareja a la freudiana, como experiencia, como huella inconsciente, anterior a todo signo, singular, lo que no le conduce a distinguirla finalmente, por oposición, de la memoria en su acepción actual,

como representación articulada por un sistema de signos, como escritura; información susceptible de recuperación por la conciencia.

La solución intermedia adoptada por Berenstein consistirá en considerar la memoria como escritura ausente. Pero entonces la percepción, la conciencia, no se distinguen de lo experimentado en cada caso, constituyendo la conciencia un sistema subsidiario y en relación directa a la experiencia. No puede entonces en ningún caso la memoria llegar a suplantar a la experiencia –tal y como Borges creía posible interpretar en Locke. No alcanza tampoco a explicar lo radical de la fórmula de Freud, según la cual –en el extremo– la percepción (representacional, **consciente**) puede llegar a proteger de la **experiencia** (bruta, inconsciente), hasta el punto de resultar incompatible con ella.

Sin la diferenciación entre conciencia y experiencia no termina de aparecer tampoco claramente la oposición entre pulsión y deseo, y la correlativa entre los sistemas primario y secundario. Porque si el sistema secundario adquiere plena significación por la realización de su tarea principal, consistente en ligar la pulsión manteniendo una carga de energía constante y disponible para la actividad voluntaria, tiene además, como toda estructura, la función primordial de conservarse ella misma y, en la misma medida, protegerse del potencial destructivo que, por exceso, supone cualquier nueva experiencia. Es una consecuencia de su función cognitiva –que requiere tanto metaforizar como reiterar– que la conciencia, descrita desde el principio en términos de filtro, funcione por así decir de espalda a la experiencia.

Concebido así el sistema representacional, la pulsión tendería a romper la

homeostasis, el principio de constancia. No hay repetición posible en lo real, como nada se repite en la pulsión, si no es el aumento mismo de la excitación, tendente a desbordar el soporte ofrecido, en cualquier formato de representación, por cualquier objeto.

La solución lacaniana en cambio, que prosigue Berenstein, interpreta el principio inercial de la pulsión–de muerte siempre– como un bucle de retroalimentación, de retorno al punto somático que es su origen, lo que determina, como reacción circular, la repetición misma de un goce sin posible descarga, cierre o satisfacción más allá de la propia experiencia de excitación. Lo que hace necesario introducir el enigmático *objeto a*, cuyo estatuto anobjetal –real– se muestra paradójico a las claras, cuando no teóricamente incongruente.

A esta altura de la discusión, y bajo el halo mágico del 7, se inserta la exposición de un caso clínico que nos devuelve la preciosa experiencia de su autor. Sirve también para traer a primer plano la importancia capital, si ha de sobrevivir el psicoanálisis, de abordar el problema duro de la psicosis. Saber del oscuro poder del deseo narcisista en la relación dual en la que se constituye el ser, en ausencia de toda transmisión simbólica de la identidad.

En los dos capítulos que restan se sitúa la actividad pulsional como bucle de la repetición, a partir de una mítica experiencia primaria de satisfacción constituida en objeto.

Argumentando que si la fuente del deseo es propiamente la falta, la pulsión tenderá a reactualizar la pérdida de objeto, siguiendo la compulsión a retornar allí donde el ser pudo saber alguna vez de su existencia.

Y en esta necesidad de rastrear la fundación del ser, retorna Berenstein a la escuela pitagórica y su proporción armónica, según la cual en una relación de tres, el término medio debe exceder al primero en una proporción igual a la razón en la que es sobrepasado por el tercero. Figurada en el penta-alfa y la estrella de cinco puntas, los pintores renacentistas la conocieron como la *Divina Proporción*, practicando la sección áurea de una recta en dos partes desiguales, cuyo resultado es una cantidad discreta y continua, irracional e incommensurable.

Berenstein sitúa el trazo pulsional del lado del Número de Oro de modo que cada reedición de su trazo guardaría, respecto de los contiguos –anterior y posterior– una relación de dorada proporción.

En último capítulo cuestiones pendientes como la comprensión del mal que aqueja a la cultura posmoderna y los nuevos cuadros con los que aparece en la clínica. Desgaste de la función paterna, como ya apuntara Lacan, aplanamiento de lo simbólico, predominio, con dimensiones epidémicas, de identificación al falo imaginario, proliferación en definitiva, en cualquiera de sus formas, de estructuras perversas.

Como alternativa, reivindicación del valor culturizante, civilizatorio de la represión primaria, sepultada junto a toda represión por la contracultura del

68 y, en la misma medida, necesidad de hacer entrar en juego al sujeto del inconsciente, definido como tercer elemento resultado, en dicha operación, del juego entre los significantes propios de la pulsión y el Otro.

El significante fálico, representante de la castración consecutiva a la pérdida de objeto, se constituirá para Berenstein en el significante fundamental en el ordenamiento de las cadenas simbólicas mediante las que habrá de desplegarse el deseo. El *objeto a* permanecerá actuando como resto de cualquier operación deseante, y como causa objeto del deseo.

Pero como resultado de la ubicación del *objeto a* en el interior del bucle pulsional, como hace Berenstein e hiciera Lacan, no es posible establecer ninguna dimensión verdaderamente simbólica, ningún eje vertical capaz de atravesar lo imaginario para enlazar con la pulsión, liberando a ésta del “objeto a”, así como al sujeto de su identificación con él.

No es de extrañar que por último lamente Berenstein la incapacidad teórica del psicoanálisis para comprender el proceso de sublimación en el arte, lo que requeriría admitir la posibilidad de abordar lo real por lo simbólico. ¿Sublimación de la energía?, ¿evaporación del objeto?

Cuesta arriba y estrecho hasta para uno, el camino.